61c

Jean-Jacques Lebel

HAPPENING

EDITÔRA EXPRESSÃO E CULTURA

Biblioteca Pública Municipal

N.º Cl TOMBO
13-11-85
Doação: Rosa Maria Guimarães Guaraqna

TITULO ORIGINAL: LE HAPPENING
COPYRIGHT, 1966, ÉDITIONS DENOËL E JEAN-JACQUES LEBEL
PARA LETTRE OUVERTE AU REGARDEUR.

PRIMEIRA EDIÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA: DEZEMBRO DE 1969
RESERVADOS TODOS OS DIREITOS DE PUBLICAÇÃO PARA O BRASIL, PORTUGAL E SUAS PROVÍNCIAS ULTRAMARINAS, NOS TERMOS DA LEGISLAÇÃO EM VIGOR.

TRADUÇÃO DE: BEATRIZ DANTON COELHO E ANTÔNIO TELES.
CAPA DE DARCÍLIO LIMA
PAGINAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO DE F. VENTURA

COMPOSIÇÃO, IMPRESSÃO E ACABAMENTO
ARTES GRÁFICAS GOMES DE SOUZA S/A.

ÍNDICE

Págs.

O *Happening* 13
Alguns *Happenings* 65
Definição 77
Carta aberta ao espectador 85
Fotos de *Happenings* 105

Biblioteca "Lúcio de Mendonça"
Rua Tiradentes 97 - Rio de Janeiro

À memória de
Jean-Pierre Duprey
e Eric Dolphy

É preciso que nos possamos colocar acima da moral — não ùnicamente com a inquieta rigidez daquele que receia a cada instante dar um passo em falso e cair, mas com a facilidade de alguém que consegue planar por cima dessa moral, pouco se preocupando com ela! Dessa forma, como poderíamos nós viver sem a arte e a loucura?... E enquanto você tiver vergonha de si mesmo, seja do que fôr, não poderá alinhar-se ao nosso lado.

NIETZSCHE

O HAPPENING

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Êste livro é um bom exemplo de contradição fundamental, contradição que é uma doença de que a sociedade industrial padece e que a atinge gravemente na sua própria estrutura. Com isso, quero dizer que ela se protege ao mesmo tempo consumindo e reprimindo a cultura. Transformou a arte livre em crime. Recusa o direito de existir a tudo quanto ameaça, questiona, perturba ou tenta perturbar o equilíbrio do Poder. A cultura é aquilo pelo qual o Poder controla a economia, a utilização e a repressão do desejo (individual ou coletivo). Isso quer dizer que todos quantos elevam a voz, sejam êles revolucionários ou artistas (e, com mais forte razão ainda, revolucionários e artistas), se tornam automàticamente indesejáveis. *Indesejáveis: tal o veredicto do* maire *de Saint-Tropez, ao interditar, na sua jurisdição, a peça de Picasso intitulada "O Desejo Agarrado Pela Cauda" e os* happenings *que nós lá pretendíamos montar, o que nos obrigou a procurar outro lugar. Indesejável: foi êsse o mesmo têrmo empregado pelo govêrno francês contra os líderes revolucionários negros Malcolm X e Stokely Carmichael, que êle ex-*

pulsou. Meu amigo Alain Kaprow, que foi o primeiro a designar pelo nome de happening *uma atividade artística de preferência indeterminada, crê poder afirmar que o "artista perdeu o seu inimigo clássico: a sociedade". Basta invocar, dentre inúmeros exemplos, as brutalidades policiais de que foram vítimas os membros do Living Theatre nos Estados Unidos e na Alemanha, as arbitrariedades às quais são submetidos os escritores independentes na URSS, para que o otimismo de Kaprow seja tido como totalmente ilusório.*

O happening? *Como o seu nome indica, êle está* aqui *e* agora. *É um nascimento, em que se é simultâneamente a criança, a mãe, o pai, a parteira, o anestesista e a testemunha.*

Qual uma carta de amor ou a narrativa de uma experiência sob a ação do LSD, um livro sôbre o happening *só dá conta da parte visível do* iceberg *itinerante, cuja porção mais importante permanece submersa. Para que podem servir os livros escritos e publicados sôbre a experiência criadora, cujo essencial é sempre irredutível e inexprimível? Confesso o meu desânimo. Além do mais, se êsse livro não impelir à ação, se não arrancar o leitor da sua condição de leitor, será um livro fracassado.*

Como todos os maníacos obcecados pela revolução permanente, vou me referir a Antonin Artaud, que acusava, e com que lucidez, a indústria cultural de ter praticado muito mais abortos do que partos. Na sua introdução ao "Teatro e seu Substituto", escrevia o seguinte: "Pode-se começar a traçar uma idéia da cultura, uma idéia que é, antes de mais nada, um protesto... Protesto contra a idéia em separado que se faz da cultura, de um lado, e da vida, do outro, como se a verdadeira cultura não fôsse a maneira refinada de compreender e exercer *a vida... Tudo o que ainda não nasceu pode vir a nascer, desde que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro." A bom entendedor...*

Mas isso não é tudo. Os comerciantes já fazem o possível por tirar lucros do happening. *Em Miami, houve* happenings *para milionários, a vinte e cinco dólares a entrada. Pobres-diabos, que nem sequer merecem o título, embora bem "desvalorizado" de artistas, produzem insípidos espetáculos, aos quais dão arbitràriamente o nome de* happening. *Universitários, eternamente à espreita de "novidades artísticas" a castrar e classificar nas suas categorias poeirentas, começam a fabricar teses e explicações sempre mais ou menos à margem da questão. Museus, lúgubres necrotérios das revoluções psíquicas, já gostariam de recuperar o* happening, *da mesma forma que recuperaram Dadá. Os grandes costureiros estão prontos a lançar a "moda* happening", *como fizeram com a "moda Mao" ou a "moda Op-art". Em suma, o melodrama pseudocultural vem aumentar a desanimadora confusão deliberadamente criada pelos* mass-media *em volta de um fenômeno que perde tôda a sua significação quando separado da revolta, da repulsa, do desespêro e, no fim de contas, da esperança que o fizeram nascer.*

É aqui que as coisas se complicam: é impossível reduzir os happenings *em geral, ou mesmo um* happening *particular, a uma única significação. Trata-se de um meio de expressão, de um meio de exercer a vida que resulta, por excelência, na descontinuidade, na simultaneidade e no contraponto. Marshall McLuhan, embora professor e católico, percebeu de que se tratava. Escreveu, em "Great Change-Overs for You":* "the world of the Happening is an electronic world of all-at-onceness in which things hit into each other but in which there are no connections... When you have interfaces you have Happenings; you don't have a story-line... the world of interface is a world of Happenings because the surfaces of events grind against each other and creat new forms, much as the action of dialogue creates new insight."

A ausência de story-line, *o desaparecimento da intriga, no sentido teatral ou romanesco da palavra, inquietam Sartre. Haverá nêle um preconceito contra aquilo que põe em questão e em perigo a relação clássica sujeito-objeto, a qual une, ou antes, separa o artista do público, os "atôres" dos "espectadores"? E que coloca em questão, ao mesmo tempo, a relação entre o "autor" e uma "obra" que se tornou coletiva? Em todo o caso, não estamos longe da alienação, denunciada por Marx, do indivíduo pela estrutura social contra a qual o artista não está, de forma alguma, imunizado. Sartre acaso terá mêdo de que o* happening, *uma vez tendo conseguido dinamitar a lógica e a segurança dessa alienação, venha a instaurar a anarquia, ou seja, a criação pura, a liberdade e (quem sabe?) a realização do desejo? Em "Mito e Realidade do Teatro" (Le Point, janeiro de 1967), escreve êle: "...pode-se provocar diretamente o instinto sexual; por exemplo, em Paris proibiu-se um* happening *porque aparecia em cena uma mulher completamente nua, coberta de creme batido, que se podia lamber. Outras vêzes, apela-se para o instinto da morte e da violência: vi um* happening *onde se degolavam galos e se jogava o sangue no público... Êsse condicionamento por algo mais ou menos cruel não será o contrário do teatro, ou antes, não será o momento em que o teatro exploda?..." Não discutirei com Sartre o fato de que êle se esqueceu de dizer que o primeiro* happening *em questão, intitulado "120 minutos dedicados ao Marquês de Sade" foi proibido pela polícia* também *porque a mulher coberta de creme, se bem que nua, usava a máscara do General de Gaulle e representava, por conseqüência, além de outras coisas, o bôlo nacional, política e sexualmente consumido pelos patriotas. Polarizava ao mesmo tempo várias proibições, daí a reação policial; intervindo diretamente nas proibições (comendo o creme do bôlo), o público transgredia uma lei sagrada do teatro: a passividade. É já evidente que o advento do* happening *provocará,*

provoca já, a explosão do teatro. Sem falar nos miseráveis sobressaltos da "vanguarda" mercantil, que se contenta com macaquear o happening, *com macaquear o Living Theatre, com macaquear a liberdade; evoco, para ser preciso, a equipe do Living Theatre, cujas recentes criações, elaboradas coletivamente, constituem autênticos alucinodramas e são verdadeiras aplicações do* happening *dramático. O Living Theatre trabalha à margem das regras, à margem das complacências do teatro de direita ou de esquerda, e não se limita, pois, como tantos dramaturgos modernos, a criticar ou a expor uma concepção do homem que data do século XIX. A arte, tanto como linguagem coletiva como modo de vida, deve, na era da eletrônica, renovar-se inteiramente. Sem dúvida, em mais de um aspecto, a era da televisão e dos mísseis intersiderais assemelha-se à era da imprensa e do fuzil de um tiro — e mesmo à do arcabuz e do cassetete. A noção de progresso parece completamente ilusória, quando se considera que a situação desesperadora do homem em nada foi alterada pela industrialização e que a relação coercitiva do homem para com a sociedade em nada foi modificada pelo desenvolvimento intensivo da tecnologia. Eis porque temos, mais do que nunca, necessidade dos* maquis *"culturais" ou "políticos".*

Paris, janeiro de 1968.

A atualidade tem uma curiosa maneira de afogar o peixe. Os meios de informação (na maioria dos casos, de deformação), que condicionam o público, servem-se de tudo para o desorientar na confusão inerente. Vejamos o caso do *Pop'Art* e do *happening*... No que diz respeito a estas duas correntes da arte atual, os jornais publicaram montes de absurdos, pronunciaram toneladas de julgamentos, deram muitos e variados prognósticos que jamais acertaram no alvo.

Quanto ao *Pop'Art,* os especialistas da confusão resolveram solucionar o caso, entoando a velha canção do "rebaixamento de valôres". O *happening,* sem ter

a menor culpa nisso, foi arrastado no turbilhão do *Pop'Art;* as falsidades e as incompreensões a seu respeito são em número impressionante. Sempre que se fala do *happening* (isto é, um esfôrço coletivo, entre outros, de sublimação de valôres) são muitas as pessoas que se consideram autorizadas, muitas vêzes sem jamais terem participado nem mesmo presenciado uma só dessas experiências, a falar do fenômeno ie-ie-iê, de campanhas publicitárias, de pornografia, de *ballets roses* e, na melhor das hipóteses, de "promiscuidade sexual". (1)

O herói da classe média, produto da cultura ocidental, ainda sonha ver o seu sentido moral triunfar na luta contra os rebeldes. Êsse ser medíocre tem uma sombra negra que sempre o persegue: a arte livre. Sente-se preocupado e até ultrapassado por êsse fenômeno. Considera-se diretamente atingido pelas transformações que os jovens artistas tentam trazer à *sua vida,* ao mesmo tempo que transformam as suas. Êsse herói sempre presente, êsse filisteu vingativo talvez pudesse considerar com certa simpatia a arte da vanguarda, caso não se sentisse denunciado como culpado ou leviano: não se oporia a qualquer revolução, desde que esta não perturbasse os seus valôres pessoais.

(1) *O* happening *progenitura de Hellzapoppin, parece aproximar-se de um dos piores perigos: a promiscuidade sexual.* (André Breton, declaração à revista *Nouvelle Observateur,* 10 de Dezembro de 1964.) Êste ataque pelo qual se fêz ouvir a grande voz do surrealismo — e a qual teve eco nos aplausos dos moralistas de tôdas as côres — apóia-se sôbre a idéia do pecado. É por isso que êle nos fêz rir com prazer. No que diz respeito ao parentesco entre certos *happenings* e Hellzapoppin, devemos dizer que nunca negamos êsse parentesco.

Ninguém quer acreditar que, se há alguma possibilidade de mudar a vida, ela reside na transformação do humano. Todavia, o humano prende-se tenazmente às suas velhas maneiras de ver, de sentir e de ser. A arte, no seu caminho, seja histórica ou espiritual, é forçada a enfrentar uma *reação* semelhante àquela que neutraliza a reforma das estruturas sociais. Assim, a pintura e a escultura, sem ainda terem esgotado tôda a sua capacidade hipnótica, conseguem manter, em grande parte, o mal-entendido da propriedade privada e do valor comercial das imagens. Mal-entendido que, a longo prazo, rebaixou para segundo ou terceiro plano o seu próprio funcionamento psíquico.

A relação emocional mas ridìculamente negativa e absurda que se estabeleceu entre a arte e a maioria do seu público constitui uma autêntica tara, uma alergia à imagem, uma cegueira voluntária, uma anquilose, uma recusa de comunicação. Em virtude dêste estado de coisas, não é de estranhar que alguns artistas sintam uma alienação legalizada, generalizada e imposta pela própria cultura, como sendo um obstáculo inadmissível, um desafio que não poderia ficar sem resposta.

Assim, para lhe responder, tornou-se essencial criar uma nova linguagem e uma nova técnica que tivessem um grande raio de ação. Pela sua forma de apresentar abertamente o problema da comunicação e da percepção, pela sua vontade de reconhecer e de atravessar firmemente as *terras proibidas* diante das quais a arte moderna teve de se deter, esta nova linguagem foi obrigada a reexaminar do modo mais completo tôda a situação cultural e histórica da arte. Essa linguagem é o *happening.*

Muitos artistas, de nacionalidade e formação as mais diversas, sem saber bem para onde iam, encami-

nharam as suas pesquisas nesse sentido. Sem querermos julgar o mérito dessas experiências (ou, antes, os méritos, pois não se trata nem de uma escola nem de um empreendimento dogmático), já podemos, desde agora, formular alguns comentários sôbre o caminho percorrido. Tôda e qualquer pesquisa no domínio das idéias e dos mitos tem de enfrentar, logo que atinge as causas profundas da crise espiritual, uma forte oposição agindo imediatamente com repressões ferozes. É dêste fato que resulta o caráter de combate que reveste a atividade artística, chamada de vanguarda.

Desta forma, uma minoria composta de autores de *happenings* desencadeou violento combate, que dura há cêrca de seis anos, simultâneamente em três continentes. Êste combate tem como alvo os seguintes objetivos:

— o livre funcionamento das atividades criadoras, sem consideração especial para o que agrada e o que se vende, e, também, para os julgamentos morais proferidos com desconhecimento de causa contra certos aspectos coletivos dessas atividades;

— a abolição do privilégio de especular sôbre um valor comercial arbitrário e artificial, atribuído à obra de arte, sem jamais se saber qual o critério;

— a abolição do privilégio de explorar e de sangrar intelectualmente os artistas, privilégio assumido por grosseiros intermediários que não compreendem a arte e até a desdenham;

— a abolição do policiamento cultural efetuado lucrativamente por esbirros estéreis com idéias fixas, os quais se julgam capazes de decidir se esta ou aquela imagem vista de longe, é "boa" ou "ruim", de a selecionar ou de a rejeitar por motivos inconfessados, êles mesmos instituindo a falsa consciência do "público";

— o abandono da relação aberrante entre o sujeito e o objeto (observador/observado, explorador/explorado, espectador/ator, colonialista/colonizado, alienista/alienado, legalismo/ /ilegalismo etc.), uma separação com caráter de fronteira que até hoje dominou e condicionou a arte moderna.

Podemos ver, dêste modo, que o combate se trava decisivamente em volta das *terras proibidas,* cuja invasão é, para a arte atual, uma questão de vida ou de morte. Êste combate pretende tornar inaceitáveis as limitações impostas pela indústria cultural, tanto mais que os preconceitos entre a maioria das pessoas se cristalizam em tôrno de temas políticos e sexuais.

Devemos a Freud a elucidação dos mecanismos de transferência, de substituição e de repressão, que agem sôbre a pessoa humana por meio da interpretação das leis e das obrigações sociais. "*...A proibição,* escreveu Freud, *deve ser concebida como resultado de uma ambivalência afetiva... a proibição, sempre que surge, deve ter sido motivada por um desejo, por uma cobiça inconfessada e inconsciente.*" (1) À luz desta impiedosa tese, a função da arte em relação à sociedade torna-se bem clara: mostrar, custe o que custar, aquilo que está escondido do outro lado do muro.

(1) *In* "Totem e Tabu", edição Payot.

O artista deve enfrentar e vencer o contrôle cultural que, mesmo nas sociedades chamadas democráticas, subsiste de modo totalitário, policial, exato. O artista é o ser que desvenda. É por êle que, apesar de tudo, se mantém o contato com o subconsciente coletivo.

Herbert Marcuse expôs brilhantemente a forma pela qual nessas condições, "os problemas psicológicos se transformam em problemas políticos". Diz êle:

"O regresso de tudo o que foi reprimido constitui a história subterrânea e tabu da civilização; e a exploração dessa história não revela ùnicamente o segrêdo do indivíduo, mas também o segrêdo da própria civilização. A psicologia individual de Freud é, na sua essência, uma psicologia social. A repressão é um fenômeno histórico." (1)

Assim, o artista, procurando-se a si mesmo, realiza uma verdadeira exploração em terreno proibido e até desconhecido.

Foi Georges Bataille quem explicou muito exatamente o caráter essencial, mas imaginário, do muro que a cultura aceitou com demasiada freqüência, por covardia, como limite do seu território. Êste autor afirmou que "o erotismo nasceu do proibido, que vive do proibido". Podemos dizer o mesmo quanto à sublimação cultural do erotismo no cinema, na arte e na poesia. Bataille acrescentou que, na ausência do proibido (ou de um sentimento de proibição), não poderíamos ser eróticos em um sentido que implique a violação,

(1) *In* "Eros e Civilização", *éditions de Minuit.*

nem "alcançar o que é essencial para nós". (1) Não poderíamos, também, ser cineastas, artistas ou poetas, visto que tôda e qualquer linguagem se baseia sôbre a violação; tôda e qualquer arte se apóia na revelação. Nunca se poderá falar demasiado sôbre a natureza dialética, por ambivalente, excelência da violação. Esta natureza é simultâneamente nascença e não nascença, o abandono e o regresso, a realização e a morte. A arte é feita de tal forma que não pode ser racionalizada, nem reduzida a um só têrmo, sem deter o seu dinamismo e interromper o seu impulso dialético.

Tôda e qualquer transmutação se inicia por uma violação, por um derrubamento. É sabido que Kandinsky viu pela primeira vez a sua própria pintura num quadro de Monet (*Les Meules*), colocado *ao contrário* sôbre uma mesa. A inversão dialética é uma constante da história da arte, sendo uma das causas da crise perpétua do espírito. O derrubamento de Hegel por Marx, de Vauvenargues por Lautréamont, da mesma forma como certas reviravoltas interiores na edificação de uma obra variada e antinômica — como sucede com Picabia, por exemplo — demonstram até que ponto o pensamento é contraditório no seu desenvolvimento, na sua própria vida.

Não existe crise de espírito que seja independente da crise social, e os artistas estão longe de ser os únicos a suportar as conseqüências e a terrível angústia do *sentido perdido*. Todavia, quase só êles, juntamente

(1) Citei, aqui, fragmentos da memorável conferência sôbre *O Erotismo e a Fascinação da Morte*, proferida por Bataille, em 1957, no *Cercle Ouvert*. Êste autor voltou a apresentar a mesma tese no seu livro "O Erotismo".

com os criminosos e os revolucionários, é que reagem contra essa perda, assumindo-a e expressando-a. Isso representa, exatamente, uma violação do estabelecido.

As civilizações adultas — aquelas que levaram à sua mais sangrenta perfeição a ditadura do instinto da morte — acusam a arte, indissolùvelmente ligada à infância, de ser degenerada. A afirmação de Brancusi, de que "quando deixar de ser criança, estarei morto", é a confissão e a resposta suprema do inconformado. A arte é uma regressão ilegal em relação à "maturidade" da sociedade industrial. A vibração emotiva que ainda nos provoca a arte dos povos chamados primitivos (cujo animismo cheira menos a podre do que as nossas ciências e as nossas religiões modernas) e a descarga elétrica que sentimos a séculos de distância provam que a idéia de progresso não tem o mesmo pêso na arte do que na economia política, e que não existe sentido histórico que se mantenha ao nível da transmissão de pensamento, ao nível pré-lógico alucinatório, no qual se situa a verdadeira arte. Esta arte, cuja potência reside inteiramente no regresso a si mesma ou na crise reacionária que desencadeia, não seria mais do que um processo regressivo? Não terá esta arte sido comparada, do exterior, verdade seja dita, a um jôgo de criança ou de loucos? O gênio, quanto a si, é simples regressão, visto que já aceitamos, de um modo geral, que é a infância reencontrada. Na verdade, não se trata de uma inversão de valôres, mas sim de sua transmutação.

Desta forma, a "progressão" da arte moderna — do impressionismo ao cubismo, por exemplo — foi causada diretamente por um regresso às fontes: a arte dos selvagens e dos loucos. Não há dúvida de que devemos *Les Demoiselles d'Avignon* apenas à arte

negra, à arte demente, às quais devemos uma intensa necessidade psíquica que a arte branca, ao adaptar-se ao que é proibido, perdeu por completo.

A arte atual também progride e se realiza, graças a uma "regressão" e a um desdém semelhantes pelos valôres estéticos, políticos ou morais encarnados pelo Estado. Apesar das aparências, não restam dúvidas de que o artista tem tudo a perder se se aliar ao Poder.

Os famosos véus que o Vaticano sobrepôs aos afrescos de Miguel Ângelo não são véus simbólicos, mas sim ornamentos que alteram o sentido da obra. Chagall e Masson, transformados em decoradores dos tetos da V República, sabem perfeitamente do que estou falando. Não há razão para que a arte escape à doença das promoções burocráticas. Na realidade, a condição de artista oficial é igual à de um comerciário. No que nos diz respeito, pelo contrário, hoje mais do que nunca, achamos que é preciso reconquistar a função mágica da qual a arte foi afastada pela civilização tecnocrática e pela industrialização da cultura.

O artista da segunda metade do século XX — na Europa ou nas Américas — é um homem política e espiritualmente decaído em relação àquilo que certas utopias geniais teriam desejado que êle fôsse, mas também, em relação com a sua própria crise de crescimento (de 1910 a 1930). Roubado da maioria dos seus meios intelectuais, despersonalizado à medida que "avança", que obtém o "sucesso" socialmente, o artista, ajoelhado diante do Poder ou da Bôlsa, não é mais do que o bôbo da classe dirigente. Não seria certo interpretar esta decadência como uma vitória do apolitismo sôbre o espírito de revolta — embora os ideólogos termidorianos tenham a suprema covardia de assim o considerarem. Portanto, devo responder aos defensores das tradições, perturbados pela crise geral dos valôres, que

nós não aceitaremos limitar ou deter essa crise; nós, pelo contrário, empregaremos todos os meios para a levar ao seu máximo. E temos de o fazer por ser essa a nossa única possibilidade de acabar, de uma vez para sempre, com a sociedade de exploração, com a sua mentalidade escravizante e a sua irremediável cultura. A arte está em grave conflito com todos os regimes e tôdas as formas de coersão, mas sobretudo, está contra os que se servem e exigem dela um impôsto material ou moral e que, finalmente, só a querem aniquilar. A censura, não o esqueçamos, é uma manifestação do instinto da morte.

Dito isto, é preciso reconhecer que o *Pop'Art,* embora interrompa uma certa tradição pictórica, não se preocupa muito com a elaboração coletiva das imagens e dos seus prolongamentos na realidade. Não nos oferece conclusões, mas sim, apenas, uma importante documentação sôbre a ambigüidade da mitologia americana na nossa época. A sua perspectiva é alucinatória e a sua afetividade, sempre ambivalente. No que tem de melhor, de mais puro, o *Pop'Art* consegue oferecer-nos uma moldura psíquica da civilização que nos cerca e que (até certo ponto), nos impede de viver. Existem vários artistas *Pop* que são autênticos criadores, na medida em que soubermos *ler* as imagens que êles nos oferecem... sem vidência, nada existe e nada existiu jamais.

No que tem de pior, o *Pop'Art* retomou por sua conta as ninharias que levaram a abstração geométrica, a pintura surrealista ou o expressionismo abstrato a definhar, a caricaturar-se a si mesmo. Já existem, em Paris, imitadores medíocres que se contentam com substituir o famoso Superman por Tintin... e a crítica, chamada séria, aplaudiu-os. Seria errado pensar que um estilo (mesmo adaptado às exigências da moda e do mercado) pode dispensar artistas que tenham um mínimo de inspiração. (1) A indústria cultural depressa se encarregou de converter os mais "artistas" dos seus funcionários em tristes caricaturas de si mesmos, em produtores de Kitsch ou em ídolos de semiluxo.

Em resposta à concepção estatal e mercantil da cultura, temos de opor, quanto a nós, uma arte de combate, plenamente consciente da sua prerrogativa; uma arte que não recue diante de uma tomada de posição, da ação direta ou da transmutação. Uma explicação se impõe, a êste respeito: o *Pop'Art* e o *happening* pouco têm em comum no que se refere à sua forma e à sua essência — a não ser que dois ou três artistas *Pop* também participem de *happenings.* Precisamos, por conseguinte, diferenciar entre o estilo pictórico chamado *Pop'Art,* fenômeno essencialmente americano, e o *happening,* que é um nôvo meio de expressão empregado por artistas de diversas tendências na Europa, nos Estados Unidos, no Japão etc.

O *Pop'Art* não possui uma ideologia, conforme o afirmaram os seus adversários, mas não há dúvida de que a evolução dêste estilo, em relação com a monotonia decorativa da arte abstrata ou impressionista, é uma evolução mais psicológica do que estética. Quem examinar *o Pop'Art* de perto, depressa verificará que não foram os temas que mudaram, mas sim, as suas for-

(1) Theodor Adorno afirma que *as produções do espírito no estilo da indústria cultural não são "também" mercadorias; elas o são integralmente* (ver revista *Communications,* nº 3). Será necessário, portanto, reconhecer, mais cedo ou mais tarde, que o mais evidente da produção cultural — literatura, teatro, cinema, pintura, música etc. — faz parte desta indústria.

mas e percepção. Na realidade, existe na distância ambígua operada por Warhol, Rosenquist ou Lichtenstein uma certa afinidade com os romances de *"l'école du regard"*.

O *happening*, por seu lado, consegue fazer intervir a experiência vivida diretamente do mito. O *happening* não se contenta em interpretar a vida, também participa do seu desenrolar na realidade. Isto postula uma profunda ligação entre o vivido e o alucinatório, o real e o imaginário. É justamente a consciência dessa ligação que os inimigos do *happening* não podem tolerar, visto que ela poderia ameaçar os mecanismos de defesa levantados por êles, como uma gaiola, em volta do seu próprio psiquismo. Merleau-Ponty, quando decretou que o "fenômeno alucinatório não faz parte do mundo e não é acessível" (1), condenou a arte na medida em que ela é a linguagem dos alucinados e, além disso, nega-lhe o seu lugar na "vida normal", conforme somos obrigados a suportá-la. O espaço extremamente limitado que é dedicado à arte, na sociedade, não corresponde de modo algum à sua dimensão mítica. Passar de um ao outro — com risco de violar a lei — é a função primordial do *happening*.

A arte de vanguarda é a que libera os mitos latentes, que nos transfigura e altera a idéia que tínhamos da vida. Se isso é um crime, não há razão para o rejeitar; pelo contrário, devemos reivindicá-lo. As sérias dificuldades encontradas pelos autores de *happenings* (em Paris e em Londres, nomeadamente, por parte da polícia ou dos controladores da cultura), colocam imediatamente no terreno político o combate pela liberdade de expressão. Isso não deve obscurecer "o comportamento e o pensamento míticos" que Mircea Eliade soube revelar na arte de vanguarda, pois êsse conteúdo alucinatório, atacado ou neutralizado pela cultura industrial, encontra no *happening* o seu espaço vital, a sua afirmação. Esta arte fornece-nos os meios que nos permitem atravessar a muralha que isola o nosso subconsciente coletivo. A passagem à ação, à

(1) *In* "Fenomenologia da Percepção", Merleau-Ponty afirma que; todo o esfôrço da fenomenologia... *é reencontrar êsse ingênuo contato com o mundo*... o qual, digamos, é o do poeta, do artista, do alucinado. Todavia, prendendo-se à contradição das aparências (normal/doente, verdade/êrro, real/imaginário), o próprio Merleau-Ponty torna impossível êsse contato. Não será verdade que, aos olhos de certos racionalistas "científicos", a arte, o amor, a política, não passam de doenças? Merleau-Ponty formula uma pergunta à qual êle mesmo dá uma resposta: *O filósofo, se oferecer alucinações a si mesmo, por meio de uma injeção de mescalina, poderá ceder ao pensamento alucinatório e, então, viverá a alucinação, sem poder conhecê-la, ou poderá também acontecer que conserve uma parte do seu poder de raciocínio e, dêsse modo, o seu depoimento poderá ser recusado, visto não se tratar de o depoimento de um alucinante, totalmente "embrenhado" na alucinação.* Vivida e assumida, a experiência alucinatória é o que distingue o observado do observador, o agente do agido. A "filosofia crítica" exclusivamente analítica, como tôda e qualquer maneira de pensar (ou de ser), sofre de uma enfermidade constitutiva. Falta-lhe a dimensão principal: o além do motivo e do objetivo, a terceira condição.

Durante um debate recente sôbre o "marxismo atual", organizado pelo grupo "Socialismo ou Barbarismo", Kostas Axelos foi atacado violentamente, quando declarou que a *história, como a pintura, já não tem motivo nem objetivo.* Esta dupla ausência poderia ser interpretada, de resto, seja como uma perda, seja como um abandono. O marxismo, separado do "materialismo" superficial com o qual Lênin tentou combater o "idealismo" de Berkley — e já se sabe com que fins Jdanov explorou êsse ridículo antagonismo —, o marxismo, nas suas fôrças vivas, reencontra o caminho da revolução permanente do ser. Isto dito, o motivo da história e da pintura não foi eliminado, segundo nos parece, mas sim transformado em consciência errante, expansível, dotada de vida.

investigação poética e à elucidação constitui a parte errante e de risco, essencial a tôda a atividade criadora digna dêsse nome. Se a idéia de nos conhecermos ainda possui algum sentido, na época da Bomba, não é ùnicamente aos etnólogos que a devemos, mas também aos artistas. Em nome de que aberrante princípio de autoridade se pode proibir que os artistas se manifestem livremente?

Desde aquêle tempo em que Picabia, Duchamp e os seus amigos puseram a cultura a fogo e a sangue, as palavras *arte* e *crise* designam um mesmo e único fenômeno. Em Paris, por exemplo, ainda existem umas sessenta mil pessoas que se identificam à velha imagem do artista-pintor, como se nada tivesse acontecido nos últimos cinqüenta anos. Mas essa imagem assemelha-se demasiado à idéia do funcionário ou do camelô, para que se lhe dê valor. O pobre homem que passa o tempo em pé, diante de um cavalete, tranqüiliza os leitores da revista *Connaissance des Arts,* mas só alguns turistas param para ver o que êle está fabricando. No que diz respeito aos inúmeros salões e bienais, êstes existem num semimundo de negociatas e imposturas, o qual está relacionado com a arte só muito vagamente. Os autênticos criadores, aquêles que assumiram socialmente a função de artista, ocupam um espaço marginal, a que somos tentados chamar de matagal. Quando saem dêsse matagal, ocultos por uma espécie de clandestinidade intelectual e econômica — em Paris, Nova York ou Tóquio —, o que só sucede de tempos a tempos, precisam de coragem para enfrentar a civilização. Por vêzes, um dêles conhece o sucesso mesquinho do dinheiro e do renome, mas, na maioria dos casos, regressa ao matagal, esgotado e já quase sem fôrças. O grande público só teve conhecimento da sua aparição por meio de ecos distantes, deformados pelas falsas notícias. Os mais inspirados artistas e poetas viveram quase tôda a vida no matagal. Foi neste quase segrêdo que nasceu a dissidência artística, em vários lugares ao mesmo tempo, que levou os pintores a inventar aquilo que Kaprow batizou mais tarde com o nome de *happening*. Entre os primeiros autores do *happening,* devemos citar Red Grooms, Dine, Oldenburg, Whitman e Kaprow em Nova York, Chicago, Dallas, Filadélfia etc., Vostell em Wupperthal e em Ulm, Bazon Brock em Francforte, nós em Veneza, Paris, Londres, Cardiff, Amesterdão etc., Ben em Nice e Roterdão, o grupo Gutai no Japão, Vinkenoog, Hugues e os seus amigos na Holanda, Ferró, Pommereulle, Kudo e os outros membros da Oficina da Livre Expressão em Paris, Londres e outras cidades. Já soubemos, também, que se realizaram *happenings* na Polônia e na Argentina, por exemplo. Afinal, que está acontecendo?

O *happening,* como a música ou o cinema, é uma linguagem à qual cada um traz um conteúdo diferente: assim, é necessário diferençar entre um *happening* de Kaprow ou de Oldenburg e um *happening* de Ferró, de Pommereulle ou de Kudo, por exemplo. Recordo-me que o primeiro dêsses "acontecimentos" se realizou na Europa, no final da exposição *Antiprocesso* e os artistas associados à Oficina da Livre Expressão trataram, *diretamente,* com grande coragem, de temas políticos e sexuais, durante êsses seus *happenings*. Isto talvez tenha criado nos espíritos mal informados uma confusão no que se refere a uma significação global e fictícia do gênero. Na verdade, cada *happening* possui uma rêde de significações ligada a um contexto psicológico e social muito exato. Não existe teoria definida do *happening,* visto que cada participante tem a sua própria teoria e, mais adiante, ver-se-á como a nossa posição, por exemplo, difere da adotada pelos americanos Kaprow ou Oldenburg. Em matéria de criação artística coletiva não é possível generalizar, partindo de percepções mais ou menos fragmentárias.

O acesso ao *happening* requer um estado de espírito especial, livre de preconceitos, de sofisticações e das idéias fixas da indústria. Sem êsse estado de es-

pírito, o observador arrisca-se, uma vez mais, a ser vítima da *mecânica* da sua própria observação. Essa mecânica tende sempre para se transformar em dogma — inclinando-se, então, com tôda a sua fôrça de inércia, para a incomunicabilidade, a censura e outras convenções culturais. Muitos sistemas de percepção foram, assim, desajustados e bloqueados freqüentemente por aquilo que, de início, não passava de um simples fracasso afetivo. Não existe julgamento estético ou moral que não dependa estreitamente do estado afetivo de quem julga. Não será verdade que a rua obscura e sem interêsse se ilumina para quem viveu, nesse dia, alguma emoção intensa? O mesmo sucede com as imagens e os indícios aos quais a receptividade (ou indiferença) do observador dará um sentido exato. Tôda observação é motivada prèviamente, antes de se interessar por um objeto e, se a percepção falhar, as causas dessa falha residem na própria motivação. Não é possível, de modo algum, falar de uma percepção objetiva. Quanto mais nos familiarizamos com um meio de expressão direto e sem intermediário, como sucede no *happening*, menos crédito damos às interpretações do mundo que passam por definitivas, científicas e não partidárias. Será que já se começa a compreender que o modo de percepção ao qual recorremos atualmente — e sôbre o qual se fundamentam o teatro, a literatura e a pintura — é uma fraude? Enfim, o *happening* oferece-nos meios muito superiores a êsses processos unilaterais. Propõem-nos uma comunicação e uma colaboração efetiva no terreno onde a pintura nos apresentava um eterno monólogo e o teatro uma seqüência de discursos.

As restrições e as sublimações obrigatórias que constituem o essencial da nossa tradição cultural "vêm de longe", como se costuma dizer, mas aquilo que atualmente caracteriza a cultura é a sua *falta de ar*. Enquanto o "mundo das artes", o mundo, em resumo, fôr dominado pelos mais ignaros negociantes, enquanto a cultura fôr mantida por êles na zona do ter — para grande

prejuízo do ser — a sua atmosfera permanecerá irrespirável. O *happening* leva esta vantagem sôbre a pintura, a literatura ou o teatro dos anos sessenta, de ter permitido — e durante algum tempo ainda continuará a permitir — aos artistas firmemente decididos a não se deixarem vampirizar pela indústria.

Quanto ao que nos diz respeito, a nossa intenção é aprofundar a própria experiência da pintura. Isto levou-nos a suprimir temporàriamente o segundo têrmo pelo qual era designado o nosso trabalho, bem como o dos artistas que foram mais longe na ciência do imaginário. Assim, da nossa *action-painting*, só nos resta a *ação*. Na verdade, queríamos ser parte integral das nossas alucinações. Existia em nós uma sensação apocalíptica, para não dizer um nojo insuportável pela "civilização da felicidade", com os seus Hiroshima. Tudo o que não tinha cessado irremediàvelmente de significar, girava, e ainda o faz, em volta de dois pólos magnetizados: Eros e Tânatos. Faulker perguntava em que momento a sexualidade se podia manifestar mais livremente do que em tempo de guerra, de fome, de inundação ou de incêndio. Artaud concebeu o seu Teatro de Crueldade na atmosfera e no local da catástrofe. Hoje em dia, o *happening* parece ser o único meio de expressão capaz de representar simultâneamente a crise da realidade e a crise do humano, por causa ou apesar dos progressos e dos fracassos do Espírito Moderno. Trata-se em resumo, de formular os mitos que são nossos, caindo o menos possível na mecânica alienatória da indústria das imagens. Por mais afastados do êxtase e por mais próximos do pânico que estejamos no século XX, nenhuma chantagem, nenhuma pressão econômica ou política, nenhum *idanovismo* da direita ou da esquerda pode impedir os artistas de procurar na direção do Mito e da sua Crise. E o *happening* confere ao errante a significação e o pêso do crime. No país dos instintos, a vidência e a coisa vista misturam-se. Aqui, o que é real é irracional. Todo acontecimento *pressentido* e vivido

por várias pessoas como um abandono dos limites do real e do imaginário, do psíquico e do social, poderia ser chamado de *happening*. Êste nasce de um sonho ou mesmo da superconsciência de uma situação histórica, topográfica, psicológica.

Há muito tempo já existia uma maneira de agir bem significativa com que o *happening* possui uma afinidade indiscutível. Hans Arp, quando soldado, assoava-se na bandeira, sempre que chamavam o seu nome; Jean-Pierre Duprey urinava sôbre a chama "eterna" do Arco do Triunfo, apagando-a. Êstes dois grandes poetas-escultores demonstraram àqueles que ainda o queriam ignorar, que a poesia não é apenas um jôgo de palavras. E a demolição do símbolo fálico do Império (a Coluna Vendôme), durante a Comuna, ainda é o mais belo "quadro" de Gustave Courbet. Os autores dêste gênero de obra-prima sempre tiveram de pagar caro a sua ousadia. Apesar de tudo, uma arte que não enfrenta o princípio da realidade é, decididamente, uma arte que permite ao artista enganar, falsear, ajoelhar-se.

Não seria de admirar que uma manifestação anti-segregacionista que bloqueasse a circulação de uma grande artéria de Nova York acabasse em *happening*. Mas pense-se que o *happening* não é necessàriamente sinônimo de violência — isso seria reduzi-lo ao determinismo atávico de uma civilização perseguida pela autodestruição — embora não haja dúvida de que o seu desencadeamento é a própria poesia! Tenho notado que é preciso muito pouca coisa para que as várias manifestações públicas em que tenho participado se tornem em insurreição. Será que é ùnicamente a ameaça de violência e o mêdo da repressão assassina que impedem a explosão da cólera coletiva? Nessas circunstâncias, a espontaneidade das massas será sempre freada, frustrada, fracassada pelos mesmos que dizem dirigi-la e que, na realidade, não querem associar-se a ela. A liberdade de espírito não terá a

menor possibilidade de se tornar liberdade de ação, enquanto não se liquidar "o aparelho especial de coerção", (1) constituído tanto no plano cultural, quanto no plano social pelo Estado, seus avatares, suas imitações. Atualmente, é menos possível (que antes foi) reformar um segmento limitado da vida humana (mesmo aquêle a que os sociólogos chamam setor cultural), sem a refazer no seu todo e nos seus princípios. Já dissemos como e para que fins a arte é utilizada pelo Poder e a Bôlsa (2). Todos o sabem, mas ninguém reage. Dir-se-ia que ninguém deseja verdadeiramente pôr fim a essa situação, e os artistas e escritores ainda menos do que os outros. É verdade que até a própria pítia era remunerada nos bons tempos em Delfos.

---

(1) A fórmula é de Lênin (ver "O Estado e a Revolução"). O Estado de Hegel — "A realidade da idéia moral" — não se encontra longe. Quanto aos argumentos apresentados em 1871 por Bacúnine — o genial precursor do socialismo libertário — êles foram, tristemente, confirmados na segunda metade do século XX. *O Estado*, escreveu Bacúnine, *foi sempre o patrimônio de uma classe privilegiada, seja ela qual fôr: classe sacerdotal, classe nobre, classe burguesa e, finalmente, a classe burocrática, quando, depois de tôdas as outras classes se terem esgotado, o Estado cai ou se eleva, como se quiser, à condição de máquina.* ("Obras Completas".)

(2) Ver a nossa denúncia da valorização exagerada e do aspecto político da crise de Arte, bem como o anúncio de um desfecho (*in La Vérité*, órgão do P.C.I., nº 522, 1961). Em virtude de suas motivações serem muitas vêzes as mesmas, podemos dizer que nunca consideramos a ação política como indigna de intervir na ação artística. Como sempre, trata-se de uma questão de comprimento de ondas.

Por outro lado, Pierre Gaudibert submeteu claramente e sem dogmatismo a "crise" à análise marxista, que nos faltava até então (*in La Pensée*, nº 23, "O Mercado da Pintura Contemporânea e a Crise"). Gaudibert pediu aos criadores que se libertassem da indústria cultural para se "agruparem e elaborarem novas estruturas" que os libertassem de tôda e qualquer pressão econômica ou ideológica. É precisamente para essa direção que o *happening* encaminha os seus partidários.

As testemunhas da arte moderna só têm a palavra dólar na bôca; como são crentes, engraçados! Dizem-lhes que fechem os olhos para ver melhor a pintura e êles não podem voltar a abri-los. Os missais são mantidos em dia, como seja, por exemplo, "O Guia do Especulador", no qual o Belo e o Feio são manipulados como antigamente o eram o Bem e o Mal. Nos Templos e Catedrais dessa religião híbrida, a última palavra já não é *Amém,* mas sim *Quanto vale?* Quem poderá ter a bondade de responder à seguinte pergunta: se a arte é mesmo a religião da sociedade contemporânea, quem é o seu sacerdote... o artista, o público, o vendedor, o comprador, o crítico?

Vários andares mais acima, faz-se luz.

O domínio (que não pode ser localizado com exatidão), a que se chama o domínio da magia, é o único em que a arte pode existir. Tôda a arte é mágica ou, então, não é arte. Quero dizer que a arte é o agente de transmissão de certas fôrças psíquicas e que, desde sempre e em tôdas as culturas, ela permitiu ao homem manifestar e saciar uma necessidade de magia. Como para se limitar e se boicotar a si mesma, a civilização regulamenta no homem a passagem de um estado para o outro. Graças à arte, os *estados múltiplos do ser* devem poder, apesar de tudo, ter vida! A única realidade da arte é constituída pela experiência alucinatória, em volta da qual se erguem os ritos (de passagem) e se manifesta o nosso pensamento mítico. A comunicação dessa experiência é essencial à vida do espírito, sendo evidente, portanto, que foi interrompida. Todos os meios são válidos, para restabelecê-la, incluindo os meios químicos ou artísticos que, desde sempre, foram utilizados conjuntamente. A era dos alucinógenos inaugura um nôvo estado de espírito e rompe com as preocupações industriais da civilização, para se consagrar à revolução do ser. Embora muito tìmidamente, o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo, o expressionismo, o impressionismo abstrato e mesmo as pinturas

chamadas "cinéticas" ou "ópticas" já tentaram representar aproximadamente alguns aspectos da experiência alucinatória. Agora, já não se trata de a representar, mas sim de a viver e de permitir com que os outros a vivam.

É de lamentar que os trabalhos de Levi-Strauss e os recentes desenvolvimentos da psicoquímica ainda não tenham provocado a tão necessária perturbação na percepção do fato artístico e da sua correlação com o totemismo. Só nos restam algumas frases conscientes do seu animismo fundamental, das centenas de volumes de estudos e de futilidades, das quais a arte foi alvo. Freud, que, como é sabido, era reconhecido aos românticos alemães, proferiu um pensamento genial: *a arte é o único domínio em que a onipotência das idéias se manteve até os nossos dias... é com razão que se fala da magia da arte e que se compara o artista ao mágico... A arte, que certamente não começou como sendo a "arte pela arte", encontrava-se, de início, a serviço de tendências que, hoje em dia, na sua maioria, se apagavam. É permitido supor que, entre essas tendências, se encontrava um bom número de intenções mágicas.* (1)

A revista Arts ilustrou um artigo importante de Mircea Eliade com uma foto de um *happening* de Claes Oldenburg, acompanhada pela seguinte legenda: "Alguns dos nossos contemporâneos, na sua nostalgia de *iniciação,* chegaram ao ponto de inventar novos ritos e até novos cultos." Eliade, no seu ensaio, prosseguiu:

Sonha-se com a idéia de se ser "iniciado", de chegar a penetrar no sentido oculto de tôdas as destruições de linguagens artísticas, de tôdas as experiências "originais" que parecem, à primeira vista, já nada ter

(1) *In* Totem e Tabou, Payot.

em comum com a arte... Por um lado, tem-se o sentimento de uma "iniciação"... Por outro lado, mostra-se aos olhos dos outros o fato de se pertencer a uma minoria secreta: já não a uma "aristocracia" (as elites modernas orientam-se para a esquerda), mas sim a gnose que tem o mérito de ser tanto espiritual quanto secular, conseguindo opor-se tão bem aos valôres oficiais quanto às Igrejas tradicionais.

Temos aí a questão, claramente definida pela terminologia de um historiador que examina a distância a evolução da arte: iniciação e gnose. Notemos, de passagem, que "o fato de se pertencer a uma minoria secreta" confirma a tese do clã dos artistas de vanguarda. (1) Na realidade, parece que o *happening*, pois estas palavras se referem a êle, expressa um "pensamento mítico"; falta determinar o que êsse pensamento tem de racional e o que tem de eruptivo.

Antes de se decidir que o autor de um *happening* é um hierofante, torna-se necessário salientar uma diferença essencial. A cerimônia conduzida pelo feiticeiro desenrola-se segundo um esquema que serve de base a todo rito, o desenrolar dessa cerimônia obedece estritamente a um dogma, a uma teoria cosmogônica; o artista que participa de um *happening*, pelo contrário, procura na ação a sua cosmogonia. Reinventa o mundo ao tomar contato com êle. Não obedece a uma Regra. Não há dúvida de que a sua ação é condicionada pelo subconsciente coletivo, que é a sua fôrça motriz, mas pode dizer-se que a equação homem/mundo é uma equação aberta, à qual cada *happening* traz uma nova e evolutiva solução. O *happening* tenta desapertar o nó labiríntico do Real; é, antes de tudo, uma libertação da rêde dos nós culturais. Cada participante de um *happening* possui um espírito interior diferente, de forma que a comunicação tenha lugar transconscientemente. Supõe-se que uma transição se opera da matéria inorgânica à matéria orgânica; da mesma forma, a matéria inorgânica do pensamento — a pulsão — transforma-se em ideograma, em símbolo, em linguagem, em ato. Capturada pelo e no *happening*, no seu bruto, pré-gramatical, o pensamento permanece livre, não destilado. Procurando-se a si mesmo, o pensamento cria-se. Assim, durante a comunicação intersubjetiva, um fenômeno é produzido: a aparição da "ligação cósmica".

Ornette Coleman escreveu a respeito do seu disco *Free Jazz* as seguintes palavras, que se aplicam perfeitamente ao *happening:* "Conseguimos ouvir tão bem os outros continuarem a construir em conjunto, que a própria liberdade se tornou impessoal". É necessário preservar a todo custo esta mediunidade fundamental do pensamento, apesar de todo o condicionamento racionalista. Certas experiências recentes revelaram que a ingestão de certas substâncias alucinógenas cria um ambiente em que cada pessoa sonha os sonhos dos outros; o *happening* é a concretização do sonho coletivo, bem como o veículo de uma intercomunicação. Neste nível a expressão escapa à censura, à sofisticação, ao negócio, ao princípio do lucro.

Assim, o *happening* estabelece um nôvo tipo de relação entre o "autor" e o "espectador" por um lado, e entre a "obra" e o "mundo", pelo outro. Para se conseguir isso, todos os meios são válidos.

(1) Estudei o totemismo particular a êste clã, no meu ensaio *Un regard neuf*, publicado na revista *Collage* (*dialoghi di cultura*, Palermo, Março 1964). O artista vive a sua obra social e intelectualmente, razão pela qual se encontra deslocado, em relação à sociedade da qual depende para viver. Os parasitas e exploradores permanecem alheios e mesmo hostis à criação artística independente. Na arte, mais do que em qualquer outro campo, o Ser e o Parecer enfrentam-se e acabam por se excluir.

O cinema — que também é um elemento constitutivo da colagem de visões e de técnicas — tal como Bob Whitman, Nam June Paik ou nós mesmos o empregamos, durante os nossos *happenings*, foi tirado do caminho medíocre em que a indústria o havia colocado. Dêsse modo, o cinema enterra-se a si mesmo e a nós, na terra-de-ninguém, alucinatória, no domínio da experiência pura, sem nome e limite. O grande cineasta de Nova York, Jonas Mekas, relatou esta nova mentalidade trazida ao cinema pelo *happening:*

Hoje em dia, o que surge de nôvo no cinema, na medida em que se pode generalizar, nesta fase (embora já bem adiantada), encontra-se marcado por um impulso quase místico para o movimento puro, a côr pura, a luz pura, a experiência pura. Isto se consegue com técnicas artísticas diferentes, a pintura, a escultura, o happening, *o ambiente, a música, juntamente com o lado cinematográfico, a luz, o* écran *(de diversas formas), a imagem (filmada ou produzida de outra maneira), o movimento, dominam estas obras. As fronteiras onde uma obra de arte começa e acaba tornaram-se muito vagas. Na verdade, poderia dizer-se a respeito de um* happening *de Ken Dewey, do cinema de Jerry Joffin ou do "rito" de Angus MacLise que êles se fundem lentamente no mundo, nêle permanecendo algum tempo, irradiando e dissolvendo-se de nôvo imperceptìvelmente.* (1)

Essa arte é sinônima de vidência. A linguagem cinematográfica ou televisual pode contribuir diretamente para a descontinuidade das imagens e das diferentes *realidades* (psíquicas, sociais, sexuais etc.) desenvolvidas pelo *happening*. Projeção simultânea de vários filmes sôbre um ou vários *écrans*, corpos móveis, como telas, ciclorama, poligrama etc. . . . As possibilidades alucinogêneas do cinema começam a ser exploradas: ritmos, sobreposição de projeções, permutações... De Dziga Vertov a Taylor Mead, o cinema, que vulgarmente se designa por experimental para se distinguir das produções industriais, depende mais do pensamento pré-consciente e da situação que da cultura.

Referindo-se a *happenings* nova-iorquinos, como o *Car Crash* e *Veaudeville*, Allan Salomon assinalou o quanto o seu autor, Jim Dine, estava preocupado pelo problema Nº 1 da arte moderna: entrar em comunicação mais estreita e mais intensa com o observador. Vejamos o que êle escreveu:

. . . Dine e Oldenburg não se contentaram em fazer o público participar mais diretamente do que já fizera o teatro convencional; mas também conferiram aos objetos — que representaram sempre um papel primordial nesses happenings *— uma nova importância, resultando que os objetos se tornaram efetivamente protagonistas tão importantes quanto os atôres humanos.* (1)

Por êste lado, e só por êle se pode falar de uma interferência *Pop'Art/happening*. Objetos dotados de uma presença imemorial, objetos condutores, objetos habitados por nós. Aparições? Sonho acordado infligindo um incisivo desmentido à Materialidade do cotidiano. Dança solar do inanimado. Átomo agindo no átomo. Vibrações e ondas. Infinidade.

(1) *In Movie Journal*, Novembro de 1965.

(1) A. S. Jim Dine and The Psycology of the New Art, na revista *Art International*, Outubro de 1964.

Os *happenings* de Tóquio, Amesterdão ou Paris(1) parecem ter um ponto comum: o advento da sexualidade. Neste domínio, mais do que em qualquer outro, a espontaneidade é proibida pela moral coerciva que está na base da nossa cultura. Os puritanos ofendidos pelos nossos *happenings* deveriam meditar sôbre as seguintes palavras de Mircea Eliade: traduzir uma situação psíquica em têrmos sexuais não é, de modo algum humilhá-la, visto que, excetuado o mundo moderno, a sexualidade sempre foi em todos os lugares uma hierofania e o ato sexual também foi sempre considerado um ato integral e, portanto, um meio de conhecimento.(2) Em vez de ser uma profanação, a contribuição de Tetsumi Kudo (entre outras) à nossa manifestação "para conjurar o espírito de Catástrofe", foi uma remagnetização do erotismo adulterado de nossos dias. Johanna, essa quimera à Gustave Moreau, cujo ventre nu serviu de *écran* para as projeções em côres de Ferró, foi, sem dúvida capitosa. Aos detratores da dança sagrada, responderei com uma pergunta: "alguma vez já viram qualquer coisa mais obscena do que dois generais se beijando?" Pois isso é corrente entre êsse

(1) Recomendamos o livro "Rotinas" de Lawrence Ferlinghetti (editôra *New Directions*, N.Y.). Trata-se de uma síntese de argumentos de *happenings*, de roteiros de filmes e de textos teatrais. Os Mistérios, coletivamente preparados, encenados e representados pelo *Living Theatre* — o único grupo teatral que teve, até agora, a coragem de aplicar as idéias de Artaud — possuem um parentesco óbvio com o *happening*. Graças a êles e a outros inventores como Cage, G. Brecht, o grupo Fluxus, B. Whitman etc., a pintura, a poesia, o teatro, o cinema e a música fundiram-se em uma só linguagem com possibilidades infinitas. Os *happenings* são, de certo modo, o resultado dessa atitude e dessas experiências. Em Paris, já existem pálidas imitações do *Living Theatre* e do *happening:* trata-se do teatro de Boulevard, um pouco modernizado, que se distingue pela sua covardia e pelo seu espírito pornográfico.

(2) *In Images et Symboles.*

tipo de gente, quando se oferecem condecorações. Nós, por nosso lado, não somos partidários da palhaçada civil ou militar. A simulação não é o nosso forte.

Existe uma ilusão de óptica da parte dos observadores. Assim, aludindo aos *happenings*, a revista *Arts* afirmou em letras garrafais que "as Elites modernas tentam *reencontrar* pela iniciação um mundo perdido", e Jean Revol escreveu: *a arte moderna esforça-se, nas suas mais honestas tentativas, em reencontrar uma comunhão direta e intuitiva com o mundo. Mas nós não somos primitivos, temos de reencontrar a inocência dos podêres originais, sem renunciarmos aos conquistados.*

Mesmo sem diminuirmos a importância dos arquétipos, torna-se necessário tentar responder à interrogação fundamental da modernidade: não será a atividade artística, no seu ponto de mais elevada tensão, a criação de um mundo nôvo, nunca visto imperceptìvelmente em progresso sôbre a realidade? Ou então, será a atividade artística uma espécie de arqueologia subjetiva e sublimatória apontada para o longínquo interior da História?

"Em contraste com a arte do passado, os happenings *não têm comêço, meio ou fim estruturado. A sua forma é aberta e fluida. Nêles, nada se persegue de evidente e, por conseguinte, nada é ganho, a não ser a certeza de um número de ocorrências, de acontecimentos, aos quais se presta mais atenção do que habitualmente. Êsses acontecimentos só existem uma vez (ou apenas algumas vêzes), desaparecendo para sempre e sendo substituídos por outros..."*

Estas palavras são de Allan Kaprow (*in Art News*, Maio de 1961); prossigamos com êle uma conversa imaginária:

— Será o *happening* um regresso ao "primitivo", reagindo contra a pintura esgotada das Escolas de Paris ou de Nova York?

— Em certo sentido, sim. Todavia, a palavra *regresso* presta-se a confusões. Digamos que o menos tolerável, para nós, é a dessignificação (o têrmo é de Kostas Axelus), a estagnação e o contrôle do espírito. Nós praticamos uma espécie de regresso aos instintos, sobretudo ao instinto de vida, desviado do seu objetivo sexual pela cultura.

— Sejamos mais exatos. Você falou de "exorcismo coletivo" (cartaz/programa da manifestação *para conjurar o espírito de Catástrofe*), procurará você, com isso, reintroduzir a magia para combater o estetismo não significante da pintura em voga?

— Sim. Portanto, o *happening* não é uma linguagem fundada sôbre uma tradição pictórica, poética ou hermèticamente precisa. Existe sempre uma ligeira diferença de métodos entre a magia e a arte. De resto, Marcel Mauss já tinha respondido, antecipadamente, às nossas preocupações:

"Os ritos mágicos e tôda a magia são, em primeiro lugar, fatos de tradição. Os atos que não se repetem não são mágicos. Os atos em cuja eficácia um grupo inteiro não acredita não são mágicos. A forma dos ritos é eminentemente transmissível e é sancionada pela opinião, depreendendo-se disso que os atos estritamente individuais... não podem ser chamados mágicos" (in Sociologie et Anthropologie, Paris, 1959).

— Então, o *happening* não é um ritual mágico.

— Para isso, seria necessário que o artista ou os artistas (participantes) fôssem mágicos. Ora, o artista só pode ser mágico, na medida em que a sociedade ou um fragmento da sociedade acredita nêle. Não há dúvida de que a arte e a magia sempre representam uma causa comum, e já nos inculcaram suficientemente a etimologia da palavra *técnica*, para que nos encontremos compenetrados da sua importância. Todavia, a arte já

não é praticada, ou mesmo tolerada, como veículo mágico, há muito tempo na Europa. Mal podemos imaginar o que aconteceria, se o grande público tivesse a possibilidade de ver ou compreender a maneira como empregar as imagens e os objetos rituais, provenientes do Tibete, atualmente expostos no Museu Guimet, visto que o ambiente secreto no qual a arte tântrica nos introduz é o ambiente da revolução do ser. Zona proibida!

— Que paradoxo! Dêsse modo, a sociedade consumirá imagens nas quais não acredita e de cujas funções as teria desviado?

— Sim. Sucede muitas vêzes que um produto é comprado apenas para obedecer a publicidade ou por motivos puramente especulativos. O fato de certos artistas se prestarem de boa vontade a tais práticas, o que é freqüente, é suficiente para desacreditar a arte em geral aos olhos da "opinião". Portanto, a sociedade de exploração substituiu o *potlatch*, a troca pela compra pura e simples; o artista, com o conhecimento de todos, transformou-se em uma espécie de funcionário... Como pretenderia, nessas condições, escapar ao seu alto destino? Ao transformar-se em negociante, o artista teve de renunciar à sua função mais importante; trocou os seus "podêres" por um "bom emprêgo" na sociedade. Quanto a êste aspecto, chegamos às mesmas conclusões do que Marcel Mauss:

"...certos indivíduos se dedicaram à magia, devido a sentimentos sociais relacionados com a sua condição; os mágicos, que não fazem parte de uma classe especial, também devem ser o alvo de fortes sentimentos sociais."

Em outras palavras, a magia exige daqueles que a pretendem praticar, que se mantenham a certa distância da sociedade (recusa e desafio); o mágico é irredutível.

As relações que as instituições sempre mantiveram com os artistas e os intelectuais são um exemplo perfeito do amor-ódio, ante o qual a maioria sucumbe e ao qual se submete (como objeto amado-odiado). Todavia, existem algumas exceções à regra. Mark Rothko, o pintor metafísico, soube aproveitar-se da situação:

"O artista tem dificuldade em aceitar a incompreensão hostil da sociedade. E, contudo, essa hostilidade pode ser o instrumento da sua liberação. Alheio às ilusões mentirosas da segurança e da solidariedade, o artista também pode abandonar o amontoado das convenções plásticas. O mundo das experiências transcendentais abre-se diante dêle."

Nada pode impedir que a História da Arte venha a reconhecer como seu, êste princípio fundamental enunciado por Robert Rauschenberg:

"Ser pintor significa estar em ruptura."

Será que a oposição espiritual do artista dispensa tôda e qualquer oposição real? Essa é uma pergunta provocada pela verdadeira colaboração de classe, na qual se lançam irresistìvelmente tantos espíritos puros. (1) Não será essa famosa atividade artística, afinal,

(1) Allan Kaprow, por exemplo, depois de ter declarado que, graças ao *happening, os nossos atos se transformam em rituais e a nossa vida cotidiana se altera* (*in Words*, 1962) e obtido um sucesso considerável do outro lado do Atlântico, afirma simplesmente que o artista, doravante se encontra privado do *seu inimigo clássico, a sociedade* e, por conseguinte, que a *velha idéia do Clã, do grupo, já não existe* (ver *Art News*, Outubro 1964). Eis o fim do utopismo de Rimbaud! É melhor ganhar a vida do que mudar de vida, não é verdade? Para que perder o tempo em

uma compensação, uma atividade de substituição, além da sublimação dos instintos? O "Mudar de Vida" de Rimbaud, que foi o sinal de quase tôdas as importantes criações artísticas, científicas (estamos quase tentados a acrescentar, políticas) da nossa época, não será ainda, para a maioria dos observadores, um sintoma de loucura?

O *happening* a estas perguntas responde com atos. Acontecimento extremamente raro, êsse casamento entre a teoria e a prática, em que o Ser, em busca da sua soberania, atinge a sua abertura máxima, o *happening*,

combater defendendo tal causa? Não será melhor fazer carreira na tecnocracia? *Avida Dollars* não negaria uma atitude tão submissa ao poder estabelecido. O gôsto de aparecer, o orgulho do sucesso, a cobiça das recompensas e das honras levaram um bom número de artistas, de poetas ou de homens de ação para uma posição neutra e, depois, fanàticamente contra-revolucionária. É difícil acreditar que Kaprow possa identificar, como o fêz nas suas recentes declarações, o produto deliberadamente comercializado com a arte chamada de vanguarda. Vinda de um autor de *happenings* — que também é, não se sabe ao certo qual a razão, professor de História da Arte, na Universidade do Estado de Nova York — uma tal confusão inquieta-nos sèriamente.

A rêde de alienações é tão densa, partindo do cultural ao social, que se tornou impossível criar o quer que seja, sem voltar automàticamente a pôr em questão o conjunto sócio-cultural no qual vivemos. Assim, a arte autêntica de vanguarda, em contraste com a sua civilização, é naturalmente revolucionária. A arte domesticada, mesmo quando coberta de sucesso, distingue-se pela sua cobardia, revelando-se sempre incapaz de se renovar, de acreditar em si mesma. Já vimos as revistas *Newsweek* e *Art News* acusar a atual arte americana de ser demasiado conciliante para com Madison Avenue e Wall Street. Acusa-se o expressionismo abstrato e o *Pop'Art*, ainda em voga, de se terem tornado em produtos comerciais (*a commodity*), cuja fabricação e conteúdo se submetem inteiramente às exigências do mercado. Em parte, o artista americano é responsável por esta catástrofe, visto que, encorajado pela imprensa e pelos traficantes de arte, passou a divertir o público. Assim, os magnatas da indústria cultural praticam a autocrítica e a análise marxista. Só faltava isso!

entre tôdas as linguagens ao nosso dispor, é o menos alienista. John Cage e Eric Dolphy tocaram não só com notas musicais, mas também com sons, ruídos; Picabia e Rauschenberg pintaram não só com tintas, mas também com objetos usuais; Oldenburg e Ferró fazem uma obra não só com imagens, mas também com acontecimentos. Já não pintamos as batalhas, passamos também a travá-las.

Uma obra musical só existe, quando é tocada e ouvida. Uma obra arquitetônica só existe, quando é construída ou funciona. A pintura, por seu lado, só existe, quando é olhada e quando o seu conteúdo é reconhecido e decifrado como imagem. Esta relação entre o sujeito e o objeto tem o grave inconveniente de colocar a arte à mercê do observador ou do especialista, que podem ser míopes (ou burros), abrindo, no funcionamento da imagem, uma via única que conduz a um contrôle, a uma censura e a uma corrupção de sentido. Isso não podia durar por mais tempo.

O abandono previsto pelos autores de *happenings* só agora foi iniciado. Todavia, já provocou dúvidas quanto à pintura e aos hábitos de pensar resultantes dela, incluindo a *frustração* do *espectador,* a deformação profissional do observador etc. É necessário desenvolver o programa de colaboração que Hegel já havia pressentido na arte do seu tempo e que só foi retardado por causa do mêdo. *O quadro,* escreveu êle, *dirige-se mais diretamente ao espectador do que a estátua e solicita mais aquilo a que se podia chamar de sua colaboração; por outro lado, o indivíduo encontra-se representado como empenhado nas relações mais variadas com outros indivíduos e com o ambiente.* O *happening* põe em ação (em vez de, simplesmente, representar) as várias relações entre os indivíduos e o seu ambiente psicossocial. Nestas condições, o observador, pela sua própria carência, permanece alheio à ação. Com a *arte de participação,* o observador já não faz pintura (conforme Duchamp comentou, a respeito ao quadro estático), mas encontra-se dentro dela.

Voltamos a falar, em outro lugar, da tendência mais dinâmica da arte contemporânea, cujo funcionamento exige a *intervenção* (e não mais ùnicamente a contemplação) do observador. Esta tendência virá a desenvolver-se consideràvelmente nos próximos anos. O seu ponto de partida pode situar-se em volta da criação *Why Not Sneeze,* de Duchamp, e o seu ponto final temporário encontra-se em algumas das obras de Rauschenberg, de Fahlström, de Tinguely e de Kudo (todos êles autores de *happenings*). Todavia, em 1964, ainda existiam alguns críticos e historiadores de renome — como Harold Rosenberg — que se referiam à arte de Duchamp como sendo uma "brincadeira". Já é tempo de denunciar o enorme atraso, para não dizer a doença incurável do espectador, face à arte atual. Poucos são os observadores que atingiram a mentalidade aberta e disponível que, para o artista, apenas constitui um ponto de partida.

Para que o contato intersubjetivo se verifique pela substituição de um sinal, é preciso, primeiramente, que êle seja entendido. De nada serviria que o pôsto emissor (neste caso, o artista fabricando imagens) enviasse sinais, se o aparelho receptor (neste caso, o observador) estivesse desligado. Cada falta ou corte de contato tem a sua história, mas é necessário dizer que a sociedade industrial predispõe grandemente ao isolamento, à asfixia das visões e à negação dos desejos latentes ou manifestados. Sem têrmos de falar no grande público e considerando apenas as pessoas implicadas na indústria das imagens, constatamos com desânimo a ínfima proporção de verdadeiros observadores entre aquêles cuja profissão é observar. O observador (sobretudo o profissional), logo que percebe que a sua maneira de pensar ou de ser foi posta em questão, prefere tornar-se cego. A arte não conseguiu ajudar os seus interlocutores a vencerem o seu pavor à experiência alucinatória. Foi por isto, que

a percepção se tornou no problema principal da arte contemporânea, a qual está relacionada, como tudo o que se refere ao ser humano, com a angústia e a sua liquidação.

O *happening* ataca enèrgicamente êste problema na medida em que propõe o diálogo como um fim, por si mesmo, em vez da transmissão unilateral (reduzindo o espectador à passividade). É pena que, depois de tanta frustração, tantos olhos se tenham fechado, tantos ouvidos se tenham tapado, tantos corpos e espíritos tenham murchado. Nunca é demais recomendar aos observadores indecisos o uso de substâncias chamadas alucinógenas, indicadas para descongelar o sistema perpétuo. Contamos com numerosos depoimentos sôbre êsse descongelamento, como por exemplo, o que aqui transcrevemos, de um estudante de medicina, céptico por definição, a quem o LSD 25 abriu literalmente os olhos. Êsse estudante descreveu a experiência nos seguintes têrmos:

"A experiência ensinou-me, pelo menos, que VER é, só por si, uma autêntica arte e que, certas significações não evidentes à superfície, podem derivar da côr, das linhas, das estruturas formais etc., às quais prestamos uma atenção especialmente incisiva. Trata-se de coisas que são muito naturais para todo o artista, mas cuja experiência me tornou mais consciente. Além disso, mais de uma vez verifiquei que olhar para um quadro, por exemplo, podia desencadear no meu espírito uma analogia com aquilo que eu tinha visto sob o efeito do LSD." (1)

Essa vidência específica — ou, se preferirem, êste estado alucinatório — é essencial a tôda e qualquer

(1) Paul Moser: *In the Drug Experience*, Grove Press, N.Y. e R. Gordon Wasson: *In the Rite of the Magic Mushroom*, the Drug Takers, Time-Life Books.

experiência que, como o *happening, se situa* em várias realidades ao mesmo tempo, exigindo simultâneamente vários modos de percepção e de comunicação. Temos vivido coletivamente muitas dessas experiências, durante as quais a pluralidade do Ser — de que René Guénon falou — conseguiu, finalmente, assumir tôda a sua importância.

Ao contrário de outros escritores, mais limitados ou receosos, o romancista Jean-Marie Le Clézio adaptou-se fàcilmente ao *happening*. *Fazer um happening*, escreveu êle, *é extrair um fato do seu contexto: durante um passeio, por exemplo, ver automóveis não na sua função utilitária, mas sim, como um espetáculo que nos é oferecido.*

É TER A CONSCIÊNCIA DE QUE O MUNDO É UM ESPETÁCULO DENTRO DO QUAL NÓS MESMOS SOMOS UM ESPETÁCULO. (1)

Assim, o tempo do *happening* é um espaço de tempo "forte", sagrado, mítico, durante o qual a nossa percepção, o nosso comportamento e a nossa própria identidade se alteram. Finalmente, os *outros* que estão dentro de nós podem se manifestar. Já se tornou evidente, em circunstâncias favoráveis a tais alterações, que o muro artificial entre o consciente e o inconsciente pode dissolver-se, evaporar-se.

O Terceiro estado psicofísico — ou crise alucinatória, provocada química ou visualmente — aterrorizou e fascinou muitos poetas e psicólogos. Raros são os pesquisadores que o viveram verdadeiramente, mas existem várias obras de divulgação que trataram do assunto. Wilhem Stekel afirmava que a *faculdade de ver alucinações é um elemento notável do talento artístico* (*in*

(1) *In L'Express*, 2 de Agôsto de 1965, citado por Otto Hahn; o destaque na última frase é dado por nós.

Die Traume Die Dichter) e não será a obra de Bosch que o poderá contradizer. Jarry fala do *interior* dêsse estado: ser jogado do burro de Berkeley e recìprocamente, não perceber ou ser percebido mas que o calidoscópio mental irisado SE pensa (*in Être et Vivre*). É para estas grandes profundezas, para a fonte das imagens, longe da arte e da poesia da superfície, que o *happening* conduz.

Só os participantes que se lançaram espontâneamente para fora do tempo cotidiano é que conhecem o Terceiro estado. É PRECISO SER OBSERVANTE, NÃO OBSERVADOR. Não creio que a simples observação externa, como no teatro, com realidades à sua volta, possa fazer com que o observador saia de dentro de si mesmo.

A arte da participação responde a um desejo constante, embora geralmente frustrado, de todo empreendimento cultural. Se, por um lado, Hegel se contentou em formular êsse desejo, os dadaístas, por outro lado, fizeram tudo para que o desejo se tornasse realidade. Kurt Schwitters disse-o em uma carta a Raoul Haussmann:

Em Utrecht, êles (os membros do público) *subiram à cena e ofereceram-me um ramo de flôres sêcas e ossos ensangüentados, começando a representar os textos em nosso lugar, mas Doesburg jogou-os para cima da orquestra e todo o público se tornou dadá, como se o espírito dadá tivesse influído em centenas de pessoas, fazendo-lhes compreender sùbitamente, que eram sêres humanos. Nelly acendeu um cigarro e gritou que, como o público se tornara dadaísta, nós teríamos de ser o público. Assim, sentamo-nos para olhar as nossas belas flôres e os nossos ossos ensangüentados.* (1)

(1) *In Pin and the Story of Pin*, de Raoul Haussmann, Kurt Schwitters e Jasia Reichardt. *Gaberbochus Press*, Londres.

A êste respeito, pode dizer-se que a vida cotidiana, muitas vêzes, é dadaísta. Permutada, a realidade se transforma em obra "aberta".

Certos autores de *happenings*, embora não o fazendo como regra geral, desenvolveram êsse tipo de teatro de participação. Citarei o grupo do *Living Theatre* (criador das obras *The Connection* e *The Brig*), bem como o *Théâtre Total du Niçois Ben*. Durante as duas horas do *happening Publik* — a peça que Ben apresentou no segundo Festival da Livre Expressão, em Maio de 1965 — êle ficou sòzinho em cena, sentado numa poltrona, contemplando o que se passava na sala, depois de ter distribuído pelos espectadores prospectos em que convidava o público a agir. O resultado dessa inversão de papéis foi apaixonante. Todavia, o limite entre o espectador e a ação não foi abolido. Em contrapartida, certos *happenings*, como "Déchirex" *Happening Postal, Miroirs*, ampliaram o círculo mágico, permitindo que tôdas as pessoas presentes participassem dêle.

Convém assinalar que a nossa vontade de considerar o menos possível as proibições e os imperativos sócio-culturais está longe de ser compartilhada ou aprovada por todos. A seqüência de Kruschev e Kennedy no banho de sangue internacional (MPCLEDC, 1963), a do triunfador político urinando sôbre os seus eleitores no *happening Gold Water*, de Ferró (Oficina da Livre Expressão, Maio de 1964), e mesmo o "Entêrro da Coisa" (Veneza, 1960) foram consideradas incompatíveis com a neutralidade que se exige de nós.

O *happening* é, antes de tudo, um meio de expressão plástica. Ao colocar fìsicamente a pintura *no* (e não, à maneira de Pollock, por cima do) seu verdadeiro contexto subconsciente, o *happening* efetua transmissões, introduz o observador diretamente *no* acontecimento. Trata-se de uma solução de pintura a um problema de pintores. Não se pode esperar que um crítico ou os apreciadores de arte apreendam sem dificuldades a urgência

de uma substituição da pintura, visto que já têm grande dificuldade em compreender a própria pintura de hoje. De resto, o *happening* não se dirige especialmente à arte, embora trate das suas dificuldades tradicionais. Daniel Pommereulle, por exemplo, conseguiu com o seu *happening Kiss Me* (Oficina Livre Expressão, 1964) levantar o problema da visibilidade da imagem obsessiva. Encontramo-nos na presença de um mundo de exploração ideal, apto a atingir e a expressar as segundas intenções da pintura. Com *Incidents* (Paris, 1963), realizamos uma colagem-acontecimento, no gênero história em quadrinhos, tendo como heróis Christine Keeler, o Cosmonauta Crucificado, a *Pin-Up* de Seios Pisca-Pisca, a Estátua da Liberdade empoleirada sôbre Ford, a Inspiradora, o Pescador de Recordações etc. No universo parapsicológico de Fahlström, acentua-se aquilo que o *happening* traz de mais nôvo — a intensificação da percepção — e, por isso, êle extrai os seus temas da realidade (a morte de Yves Klein, a vida da atriz Ingrid Thulin, o canto dos pássaros, uma controvérsia sôbre a cerveja sueca etc.). Nos *happenings* de Fahlström, o menor ruído deve ser entendido como sendo um *sinal.* Cada palavra dita, abre-se como uma caixa cheia de significações; os seus personagens, símbolos e vibrações, exigem uma *leitura.* O acontecimento, em si, apresenta-se como um enigma multidimensional, que tem de ser decifrado em função do lugar real onde se desenrola (neste caso, o Museu de Arte Moderna de Estocolmo, 1962 e 1964).

Oldenburg, em contrapartida, emprega a relação física no seu "teatro de imaginação". Otto Hahn, justamente, sublinhou a respeito dos *happenings* organizados por Oldenburg, no seu *Ray Gun Theater* que *ao repetir incansàvelmente o mesmo acontecimento com variações ínfimas, êle procurava quebrar as relações utilitárias, com o fim de introduzir uma atribuição onírica nas relações entre o homem e o objeto. Tratava-se, assim, de um sonho reconstruído ou provocado.*

Faça êle com que as imagens se ponham verdadeiramente em andamento, ou faça êle sonhar em voz alta, conte êle uma história, ou se situe êle em uma perspectiva objetiva, seja êle improvisado ou perfeitamente encenado, o *happening* jamais dá uma resposta preconcebida aos problemas que apresenta. Não impõe qualquer restrição à ambivalência afetiva.

O *happening* não é uma teoria irrefutável, nem um sistema infalível. Os seus únicos critérios são subjetivos. Não se pode falar de "sucesso" a êste respeito, como se o *happening* fôsse uma luta de boxe, corrida de touros ou uma peça de teatro, seja qual fôr a importância da receita e do talento dos "atôres".

Tudo depende do estado coletivo de vigília e da ocorrência de certos fenômenos metafísicos. Ora, êsses fenômenos, podem ser "de retardamento", podendo também escapar ao observador fechado ou pouco atento. O observador, com idéias preconcebidas, motivadas por décadas de pintura de cavalete ou de teatro literário, fica colado à sua cadeira e condena-se a si mesmo por "ficar de fora", passivo e frustrado. Ora, o *happening* não é uma cerimônia invariável, mas sim uma atitude, uma vidência, um poema em ação, sôbre o qual cada participante dá um movimento ou uma paralisia, uma pulsão manifestada ou reprimida, uma sensação de festa ou de desespêro.

Entretanto, com o *happening,* a arte corre finalmente o risco de ser mais do que uma tela onde cada um projeta sua angústia, o espelho das travessias possíveis. Ninguém poderá obrigar a passar para o outro lado aquêle que, fascinado ou aterrorizado pelo reflexo da sua própria imagem, desejasse permanecer aquém do espelho: Duchamp que inventou o espelho moderno, julga-se sujeito às miragens "artísticas". Segue um fragmento inédito de uma entrevista concedida a Otto Hahn, por Duchamp, onde êste se refere a dois *happenings* nova-iorquinos de Kaprow:

O.H. — *O que pensa dos* happenings?

M.D. — *Interessam-me muito... Assisti a um, onde um dos participantes se jogava sôbre os espectadores com um cortador de gramas. Fazia um ruído infernal. Os ruídos me agradam. Assisti a outro, no segundo subsolo de um teatro, entre relógios de gás e caldeiras... Não aconteceu nada, havia apenas uma mulher nua, aparência vaga, sob uma pilha de carvão... É o nojo por excelência. Mas obrigar as pessoas caminharem dentro de vinte centímentros de água para vê-la, é admirável. Destrói o mito da arte.*

O.H. — *Tudo não passa de uma miragem...*

M.D. — *A beleza da miragem, só ela existe.*

Apesar de seu poder ofuscante, a arte contemporânea ficou, de um certo modo, estacionada no meio do caminho. Não conseguiu ir além do "senso único", a contemplação unilateral. Em 1910, iniciou-se uma revolução do olhar, a partir da qual, os espectadores, assim como os pintores "fizeram pintura". Admitiu-se enfim, que a origem e o conteúdo psíquico da arte não permitiam o esteticismo, a propaganda, o comercialismo (sinais exteriores da falsificação). Sem Picabia, Duchamp, Schwitters e os surrealistas, estaríamos ainda em Utrillo e nos potes de flôres. Não se tratava de permanecer sôbre uns ou outros. A idolatria é inadimissível. Uma nova mutação se impunha a partir daquele instante.

Portanto, o *happening* estabelece uma relação de indivíduo para indivíduo; não se é mais (exclusivamente) contemplador, mas contemplado, observado, pesquisado. Não há mais monólogo, mas diálogo, troca e circulação de imagens. Não é mais possível retirar-se com chistes, trejeitos no espelho ou a assinatura no livro dos visitantes. Neste caso, morre-se como os outros.

O vaguear, o desrespeito aos tabus, o espírito aberto, a inquietação permanente da evolução são reações contra a civilização e as regras de vida, impostas por ela a todos — salvo aos guerrilheiros. Mas isto explica de modo incompleto a eterna luta entre a arte e a sociedade. Seria necessário analisar a não-disponibilidade, agressividade e a impotência (para aprender e participar), onde se refugiaram certos "responsáveis da cultura" (1). Arte e sociedade tentam profanar-se mù-

(1) Se o público, em geral, tem reagido bem ao nosso empreendimento, os comentadores profissionais reagiram negativamente. A propósito dos inúmeros ataques que a imprensa internacional tem dirigido contra o *happening*, é preciso voltar-se ao começo do cubismo ou do Dadá, para se ver semelhante manifestação de ódio contra um movimento criador. Naturalmente, nenhum pintor escutou gentilezas da parte dos escrivães empenhados que se julgam a elite dos condutores de opiniões, mas ninguém havia ousado, antes de M. Pierre Restany — "o crítico da *avant-garde*" — comparar os artistas a ratos. Eis, para a história, uma amostra do pensamento de M. Restany, tão célebre como Lois Vauxcelles, e pelas mesmas razões:

...*Os* beatniks *foram pouco a pouco reabsorvidos pela sociedade americana. Surgiram novamente de suas cavernas e esgotos, à medida que os* happenings *tinham necessidade de* performers.

P.R. *in* Arte americana, Crônica da nossa Civilização, *Planète*, nº 24, 1965.

Conheço os colaboradores de Kaprow, Dine e Whitman; e, neste sentido, M. Restany comete equívoco grosseiro. Não compartilho em nada com o santo terror do burguês, diante do *beatnik* (como testemunho em meu prefácio na "Antologia da Poesia da *Beat Generation*", *Denoël éd.* Paris), mas se Ginsberg trabalhou com Stockhausen, durante a *Originale* (*Judson Hall*, 1964), nem êle nem seus amigos, foram "reabsorvidos pela sociedade americana", ao contrário. Por outro lado, posso testemunhar por ter participado pessoalmente dos *happenings* ocorridos em seu *Store* (1961-62). Oldenburg não teve senão como colabo-

tuamente, aqui se demole, lá se negocia ou se abafa. Com a experiência da "porta aberta ou fechada", por mais violenta que tenha sido (1964), aprendemos que nada provoca tanta hostilidade e negação como o convite ao diálogo. O desejo de atacar, sabotar e destruir, é provocado tanto (ou mais ainda) pelo desejo vergonhoso e repetido de avançar num terreno proibido, como pela ação que se desenrola. Na verdade, êste problema tem sua origem na rotina maniqueísta e simplista do teatro, e não do *happening*. Quanto ao que nos diz respeito, terminemos com os mal-entendidos; não existem bons ou maus, "comediantes" ativos e testemunhas passivas; não há mais cenário e, conseqüentemente, fronteiras intransponíveis (aqui não se trata de uma interdição moral e de uma vontade autodestruidora, imposta ao espírito pelo teatro clássico-moderno e uma sociedade estritamente hierarquizada).

A participação em um *happening*, envolve problemas sociais. Não se sabendo onde, nem como um *happening* termina, sabe-se, entretanto, o que é necessário para que tenha desenvoltura e contato intersubjetivo. Desta forma, negamos que a qualidade do *happening* esteja em explosões banais de violência. É muito delicado iniciar muitas vêzes contra suas vontades; indivíduos que não têm intenção de participar, receber ou comunicar, encontrando-se no local apenas para gracejar estùpidamente. É necessário inventar uma maneira de iniciar o jôgo, de modo que não os atinja violentamente, nem os traumatize; criar um comportamento intensamente receptivo, a partir do qual o *happening* possa desenvolver-se. Aconteceu-nos certa vez distribuir a cada pessoa, dois sapatos desiguais. Em breve, tôda a sala pôs-se a trocar sapatos esquerdos por direitos, números 38 por 42 etc. O desenvolvimento ocorreu ràpidamente. Em Cardiff, pedimos que os convidados trouxessem um objeto de sua própria escolha, para ser transformado durante o *happening*. Alguns trouxeram árvores, outros um porco onde haviam escrito em tinta vermelha: VIETNAM PIG. Em outra ocasião, no decor-

---

radores, artistas tais como Letty-Lou Eisenhower, Carolee Schneemann, Lucas Samaras, Gloria Graves, cientistas como Billy Kluver e conservadores de museus como Henry Geldzaler. Onde está, portanto, a fauna do desgôsto de M. Restany? Em sua própria cabeça e nas dos leitores de *Planète*. É o que resta. Visto que M. Restany é considerado um especialista, não se ousa avaliar o nível de críticos menos "esclarecidos" do que êle. Para concluir o capítulo do observador especializado, achamos útil inserir aqui uma declaração coletiva, publicada no *France-Observateur*, em 11 de junho de 1964, em resposta à estranha descrição do I Festival de Livre Expressão, exemplar no seu gênero, aparecida nesse jornal:

O artigo de Pierre constitui, com efeito, uma verdadeira falsificação dos acontecimentos. Êle mentiu, falsificando uma experiência coletiva. Êle preencheu sua função de empregado fiel da Indústria Cultural, e foi incapaz de inventar uma atitude crítica correspondente à nova situação, criada pelo happening. *A idéia de crítica, como a idéia de espetáculo ou de criação artística, está para ser inventada de nôvo. O crítico dramático, bem como o de arte, são anacronismos, parasitas. Há nêles uma recusa de sonhar que é uma falha de espírito. O crítico racionaliza sua própria inércia, sua impotência, sua vergonha de sonhar, sua nulidade. É vão aplicar ao* happening *(como fazem certos comentadores chamados "sérios") os clichês da crítica jornalística, porque o* happening *coloca em questão, não sòmente a sociedade industrial, mas seus resultados psicológicos. É em vão projetar-se sôbre artistas e pesquisadores os conflito e as insuficiências do teatro e da literatura de convenção. Nós nos entregamos a uma experiência psíquica coletiva. Não se trata do eterno pingue-pongue intelectual tão apreciado pela crítica. A "frustração do espectador" só preocupa os inválidos. O* happening *não pode, nem deseja, substituir uma greve, um ato sexual, uma psicanálise; não é um espetáculo, mas um sonho coletivo. Para apreender tal experiência, é preciso alcançar um esfôrço mental que faça saltar as portas da percepção. Há na natureza do* happening, *qualquer coisa que denuncia a mistificação, o jornalismo parasitário e suas mentiras.*

Ferró, Jean-Jacques Lebel, Jocelyn de Noblet, Daniel Pommeureulle, Carolee Schneemann.

rer de uma sessão *banane* (1), cuja duração ultrapassou um mês (contando as interrupções), pintamos uns vinte quadros coletivos cujo "resultado" plástico foi bem maior do que os "talentos" em jôgo, degenerando muitas vêzes em danças rituais. Sabe-se que os índios Navajos, assim como os habitantes de Sepik, na Nova Guiné, atribuem a criação coletiva das imagens a uma função mágica. É evidente que estas técnicas, como tudo aquilo que abrange o sagrado, importa em riscos que poucos estão dispostos a correr. Em Milão, a polícia invadiu a manifestação Antiprocesso de 1960, para apreender quatro telas (entre elas o quadro antifascista coletivo de 6m × 5m), e processar na "justiça" os autores do delito. Por sua vez, a polícia de Londres contentou-se em interditar nosso décimo-segundo *happening,* no *Dennison Hall* (1964).

Na delinqüência generalizada da cultura e da política, o *happening* surgiu como um intruso, como a interrupção do contrôle exercido sôbre a arte pelos po-

(1) Ser arrogante, desbaratado, embriagado. Segundo o pintor haitiano Jacques Gabriel, êste têrmo é empregado também no vodu. Para se participar realmente de um *happening* é necessário ser *banane flambée.* A ingestão de certas substâncias (em inglês *mind-openers*) pode facilitar o estado, principalmente para os introvertidos, puritanos e catatônicos. A arte, o teatro e o cinema quase sempre consideraram o espectador como um objeto inerte — não como um colaborador. Predispôs êste espectador à passividade, à não-percepção, à paralisia mental. Sem os *alucinatórios,* a arte pré-colombiana do México e a da Nova Guiné não teriam sido o que foram. Essas mesmas substâncias *alucinatórias* abrem atualmente, a grandes penas, a nova era das investigções mentais. Esperamos que estabeleçam simultâneamente uma mudança radical na percepção dos fenômenos artísticos. A arte permanece indecifrável, sem a intensificação e o alargamento do campo da consciência. Sabemos que a psicoquímica já alcançou, de Michaux a Ginsberg, uma reorientação da poesia contemporânea. A pintura alimenta-se da mesma fonte energética, desde sempre (a linha interrompida passa por Jeronimus Bosch), e o *happening* não faz senão beber nela.

dêres econômicos. Durante dez anos, não cessamos de denunciar os intermediários e as conseqüências dêste poder. É necessário dizer que o *happening* na Europa foi a primeira concretização artística de uma consciência nova, aumentada pela adversidade. Jamais ganhamos um tostão com nossos *happenings,* e muitas vêzes não cobrimos os gastos, o que não se constitui, aos nossos olhos, em obstáculo à comunicação psíquica, muito pelo contrário. A transformação estrutural do relacionamento humano começa a ser metòdicamente preconizada. Tomarei por exemplo a seguinte declaração de Alexandre Trocchi, a qual apoiamos sem reservas, pois corresponde às medidas que do Antiprocesso nos conduziu ao *happening,* isto é, à eliminação dos intermediários:

Direi simplesmente que no que concerne a meus associados europeus, americanos e a mim mesmo, a frase-chave é a seguinte: "...Os artistas controlarão os seus próprios meios de expressão." Quando o conseguirem "sua comunicação com a comunidade" transformar-se-á num problema repleto de sentido, isto é, num problema passível de ser formulado e resolvido ao nível da inteligência e da criação.

Desta forma, devemos interessar-nos pela conquista e pelo exercício dêste contrôle no contexto social. Nossa primeira ação será a seguinte: eliminar os agentes (1) *e corretores."*

A ação artística, seja para onde se vire, é obrigada a ultrapassar os limites ridículos da legalidade. O fator político do seu combate, determinante que seja, não deverá jamais substituir os seus desígnios psíquicos. Não

(1) *A Revolutionnary Proposal in* City Lights Journal, nº 2.

faltam, lastimàvelmente, artistas para pretender apenas êste fator na ausência do outro.

Das antigas manifestações Dadá, que se realizaram na praça pública do Teatro Guerilla, aos muitos *happenings* desenrolados na rua, verificamos uma tradição mais subversiva que cultural; uma tradição que se situa em oposição à vida cotidiana — ao mesmo tempo que nela se insere — fazendo intervir o imaginário diretamente no campo "real" do contexto social. A *festa* constitui um elemento desequilibrador; as relações humanas ou sociais que ela subverte e que ela cria evidenciam mais a análise social que a arte no sentido convencional da palavra. Durante o "Carnaval do Rio", como no teatro, ou no *happening-de-rua* — que organizamos na pequena cidade de Cassis, em que se reuniram alguns milhares de pessoas, em 1966 — todos os participantes podem mudar de papel consoante a sua vontade e, por conseqüência, transgredir o regulamento impôsto pela estrutura sócio-política. A gratuidade dessas *festas* é fundamental, constituindo um importante movimento criador, aliás, emanado até do comércio que, normalmente, separa, da vida, a arte, a fim de poder explorá-la. A *festa* provoca a libertação de gigantescas fôrças latentes que o trabalho alienante e a vida na "sociedade industrial" repudiam. Mas a *festa* consolida ou ameaça a ordem social? Uma coisa e outra. É claro que o *happening-de-rua* afronta a ordem diretamente. À parte o que se desenrolou nas ruas e no pôrto de Cassis, o qual terminou com a explosão de uma bomba anônima debaixo de um caminhão do *Living Theatre,* citemos o exemplo dos provos. Um dos seus corifeus declarava, em Amesterdão: "os *happenings* têm freqüentemente uma significação política graças à ação da polícia. Esta conduz-se com todo o material que lhe é característico: cassetetes, brucutus etc., ... e faz seu próprio *happening*. Quer dizer que a polícia castiga sem distinção os provos e os pacíficos burgueses que olham. Os espectadores vêem estrêlas por causa das marretadas que

recebem nas suas cabeças e a luz se faz no seu espírito (risos)..." (Bernard Devries, *in Le Point,* 1967.) Evidentemente que a brutalidade não é exclusividade da polícia holandesa; ela existe em todos os países, sob todos os regimes. A violência é a própria expressão do Estado e de sua vontade de assumir, constantemente, num drama sádico-masoquista, o seu papel de algoz e carcereiro. Hitler e Stalin não fizeram outra coisa senão aperfeiçoar o sistema já em vigor em muitas "democracias". O mundo que se diz livre não tem o apanágio de "estado policial", segundo provam as informações que nos chegam de Praga: "todos os *happenings* organizados em plena rua, aqui, terminaram com os participantes nas delegacias policiais, presos no mínimo durante tôda a noite. Knizak, um dos participantes da tentativa de organização em Mariembad das "manifestações da comunidade", quase que ficou louco após um mês de internamento num hospício... Em Praga, submeteram recentemente à justiça um jovem que fizera um *happening* num jardim barroco. Embora se tratasse de um *happening* inocente, julgaram-no porque os "*hooligans* profanaram o pão que é o resultado do esfôrço dos trabalhadores" ... Trata-se de um escarnecimento da justiça assaz instrutivo e resultante do conflito entre a necessidade de ritual dos jovens e o racionalismo retilíneo da polícia. O amigo tcheco que nos escreveu estas linhas definiu perfeitamente a grande constante da sociedade industrial contra a qual se levanta e levantará sempre o esfôrço artístico ou revolucionário: o racionalismo retilíneo.

Exprimo, aqui, uma opinião que não envolve meus amigos americanos, entre outros Kaprow e Oldenburg, com quem tive ocasião de trabalhar em Nova York. Entretanto, é inegável que os nossos *happenings,* por mais diferentes que sejam, possuem algo em comum; devolvem à atividade artística aquilo que lhe foi arrancado: a intensificação da sensibilidade, o jôgo instintivo, a festividade, a agitação social. Antes de tudo.

o *happening* é um meio de comunicação interno, transformado incidentemente em espetáculo. Exteriormente, o essencial não é inteligível.

O princípio de integração cena/auditório, a primazia da criação artística sôbre o exame racional, a importância dada ao que nos cerca e ao ambiente, constitui a qualidade específica do *happening*, em relação ao teatro e ao psicodrama, tal como o definiu Moreno. Se a matéria-prima alucinatória é a mesma, não se trata de reduzi-la a palavras ou argumentos, mas de transmutá-la em linguagem visível e imediata. O teatro e o psicodrama não atuam sôbre o mesmo campo de ação; o *happening*, menos ainda. Julgo isso certo. Devemos guardar as distâncias considerando o esfôrço de sedução do teatro comercial e as preocupações terapêuticas do psicodrama.

Entretanto, esta não é uma opinião generalizada. Certos dramaturgos e cineastas parisienses começaram a plagiar as descobertas do *happening*. É desnecessário dizer que traíram o seu espírito. Sabe-se que a maior dificuldade do teatro comercial é encontrar um "mercado". Seus animadores tentam recrutar um público, até mesmo nos subúrbios, vão até aquêles que não desejam vir. Nós fazemos exatamente o oposto. Na ocasião do *happening* de Kaprow, para o *Théâtre des Nations*, em 1963, apanhamos os "espectadores" no *Récamier*, para levá-los a quinhentos metros de distância, fora do meio cultural, até o décimo-segundo andar do *Bon Marché*! O ambiente é o elemento essencial do *happening*. A arte deve descer literalmente até as ruas, sair do zoológico cultural para enriquecer-se daquilo que Hegel chamou, não sem humor, da "MANCHA DO ACIDENTAL". Desta forma, o primeiro *happening* europeu (no final do décimo-segundo antiprocesso, junho de 1960), realizou-se nas ruas e no canal de Giudecca, em Veneza. Em 1963, Wolf Vostell organizou um *happening* ambulante através de Cologne, Cityrama. Colaborou também com Kaprow e Geniver

no *Yam Festival*, que se desenrolou na fazenda do escultor George Segal, em Nova Jersey, em 1963. Em 1964, Oldenburg organizou um dos seus espetáculos noturnos *Aut Abodys*, num vasto estacionamento de carros em Los Angeles. Foi com o mesmo sentimento de expatriação total que utilizamos o espaço dos estúdios de cinema de Boulogne. (*Manifestação para exconjurar o espírito da Catástrofe*, 1963), do Museu de Arte Moderna de Paris (*Incidents*, 1963), ou do Centro de Artistas Americanos (*Festival da Expressão Livre*, 1964 e 1965). Dick Higgins do grupo *Fluxus* montou um *event* num ringue de boxe (1965). Pretendemos agir nas estações, nos estádios e aviões. Estar em todos os lugares. Ser radar. Estar lá. Os teatros tradicionais e as galerias de arte cessaram de ser (por elas mesmas, jamais o foram) lugares sagrados. Por que isolar-se? A atividade artística baseia-se sôbre uma alta telepatia, um *contact high* — tudo que se encontra debaixo do campo magnético torna-se sinal, fazendo parte da arte.

Portanto, A QUESTÃO MAIS URGENTE DA ARTE CONTEMPORÂNEA É A RENOVAÇÃO E A INTENSIFICAÇÃO DA PERCEPÇÃO.

Interrogando-se a especialidade cultural, no seu ponto de maior intensidade e no seu nível de percepção mais baixo, percebe-se que suas bases racharam. Há um abismo, entre o pensamento e a ação, entre o interior e sua objetivação. Daí, O SALTO MORTAL do *happening*.

Há muito tempo, a arte contemporânea vem tateando e continuará a fazê-lo, antes de encontrar naturalmente a função mágica que lhe foi dada outrora. Enfim que renove suas técnicas, a fim de participar efetivamente da transformação do mundo. Pois a nova geração não se contentará em apenas falar desta transformação.

ALGUNS HAPPENINGS

O CANTO DE FAHLSTRÖM

Um *happening* de Oyvind Fahlström, no museu Moderno de Estocolmo, novembro de 1964, produzido pela sociedade de concertos Fulkingem. Duração: uma hora.

Na cena, diante de um pano branco: seis ampliações fotográficas (3 metros de altura) de pregos divididos em pedaços e colocados separadamente. Os cem primeiros lugares foram dispostos em grupos de 10, separados por uma distância de 80 cm. Cada cadeira completava-se por uma cantoneira de um metro de altura, de espuma de plástico, prêsa nas costas do assento.

Os textos: são quatro os grupos destinados aos textos. Cada um se compõe de uma cobaia (com *T shirt* — branca) e de um técnico clínico (com blusa branca de laboratório). Os grupos A e B agem como máquinas a vapor humano. No grupo A, um homem sopra cuidadosamente todo o seu fumo num balão vermelho, contìnuamente medido por um técnico. No grupo B, uma fumante se entrega a um esfôrço físico (corrida a pé, pular corda), depois de ter fumado enèrgicamente. Os Grupos C e D destinam-se aos testes de *resistência* do sono. As duas cobaias são machos e fazem uma série de atos breves que podem resumir as atividades de um dia: acompanhar os técnicos, visitar os W.C., dançar o *twist* etc.

Após terminar uma série de atos, voltam ao sofá. Lá entregam-se a um sono pesado, sendo imediatamente acordados por um dos técnicos. As cobaias do Grupo C possuem fios ligados à cabeça, presos a uma pequena caixa no pescoço, que, por sua vez, se ramificam a uma outra caixa: o Estímulo elétrico do Cérebro. O técnico do Grupo C apóia-se sôbre um botão que envia eletricidade ao cérebro da cobaia, acordando-a. Esta sorri contìnuamente, como uma máscara. Ao fim de cada teste, os técnicos anotam os resultados, estudam os reflexos e espetam os pacientes com agulhas, para avaliar-lhes a sensibilidade. O fim de cada teste, é assinalado pelos técnicos, através de um toque de campainha. Com outro, chamam um médico munido de estetoscópio. O médico possui também um microfone que antecipa os ruídos imprevistos do teste.

A primeira parte é acompanhada por um trecho do crescendo lento da Metástase de Xenakis, por sessenta instrumentos de corda (separadamente), mais um trombone e blocos de madeira. O arranjo é de Fahlström, em quatro esferas sobrepostas de tempos diferentes. Os testes são repetidos em tempos que vão acelerando gradativamente, de rápido a muito rápido, até

chegar a uma velocidade máxima. Ao todo, ocorrem uns trinta testes.

Os protagonistas andam em círculo sôbre uma órbita aproximativa, semelhante a uma pintura de Pollock. Pouco a pouco, com maior freqüência, êles apresentam sintomas de fadiga. Uma das cobaias anti-sono, morre de esgotamento sôbre o W.C. (B. E. Johnson, a substitui). Os técnicos comparam resultados, aceleram o tempo e tornam-se mais brutais e imprudentes. Desejam provocar o espírito de competição entre os grupos. Os sintomas de fadiga tornam-se mais repetidos e intensos: as cobaias tossem, tremem, transpiram, vomitam, esbarram em tudo, confundem o W.C. e a pista de dança, estragam as roupas, prêsas de pânico. Sofrem de paralisia nas pernas, soluço e coceiras, e ficam quase cegas pela luz. Aniquilam-se, confundem pessoas e objetos, escondendo-se embaixo da mesa. Grandes agulhas ficam espetadas nas costas das cobaias, salvo na da fumante, que se mostra extremamente irritada com o menor contato.

No final da primeira parte, um homem A, vestido de escuro, chega trazendo B, um outro homem também vestido de escuro: A bate em B, enfiando-o num saco branco. Levanta-o e o coloca num forno de lenha, acendendo o fogo de madeira artificial. O médico, ao observar A, dá-lhe o mesmo tratamento.

Durante todo o *happening*, B. E. Johnson (que substitui o morto) é seguido por uma "sombra" que o imita de modo inábil. De vez em quando, a "sombra" comporta-se como um cachorro, deitando-se no chão (quando Johnson dorme no sofá), ou urinando contra uma das ampliações, levantando a pata.

Durante todo êste tempo, Fahlström encontra-se deitado no sofá, ao fundo da cena. Fios elétricos ligam sua cabeça a uma caixa de madeira, colocada numa cadeira. Seu rosto parece deformado como o de um rato ou de uma cobaia. Êle se apóia num dos botões da caixa, apertando uma campainha, e recebe uma cor-

rente estimulante no cérebro. Pouco a pouco, seu corpo é envolvido pelo prazer; após cada orgasmo, acorda, apoiando-se novamente sôbre o botão, para recomeçar tudo novamente. Procede dessa maneira, até o fim do *happening*. As experiências de estímulo elétrico no cérebro sôbre os ratos demonstram que elas separam a descarga da corrente, durante semanas a fio, reduzindo ao mínimo a alimentação e o sono.

O último instante do crescendo de Xenakis é executado de um modo frenèticamente alto e na escuridão. (A cena está vazia.) O crescendo extingue-se com a exploração de um balão repleto de fumo.

ESPELHOS

Um *happening* de Allan Kaprow, maio de 1962

Um labirinto de espelhos da altura de um muro, como nas antigas feiras. Fileiras de ampolas piscando, nas côres amarelo, azul e branco. Néon silencioso. Os presentes passeiam sem fazer ruído. Detritos no chão da passagem. Chegam cinco faxineiros com aspiradores e levam os restos.

Os faxineiros partem. Do alto, assobiam uma ária popular, triste como *Don't play it no more*. Novos detritos são jogados na passagem. Mais estalos. Os faxineiros se precipitam, distribuindo vassouras. Todos varrem. Muita poeira: tosse-se. Os espelhos balançam

e tremem. Assobia-se cada vez mais forte e ouve-se o som de uma sirena. Trazem pás e carrinhos de mão. Carregam-se os destroços nos carrinhos, frenética e ruidosamente. As vassouras são retiradas das pessoas, para serem colocadas em frente aos espelhos e observadas.

Um homem entra com uma escôva tôsca e um balde de água com sabão. Enxuga os reflexos nos espelhos.

Os faxineiros varrem de uma extremidade a outra do corredor, descompondo-se.

Tôdas as palavras empregadas são ditas às avessas.

Gritam cada vez mais alto e mais rápido. Trabalham.

Finalmente, o ruído cessa e a poeira assenta. Trazem garrafas de cerveja para todos. Os trabalhadores bebem um gole, arrotam e despejam a cerveja no chão.

Desaparecem. Silêncio total...

Voltam trazendo três picarêtas. Começam a utilizá-las. Furam o assoalho. O barulho é ensurdecedor! Os espelhos se partem.

DESPEDAÇAMENTO

Um *happening* de Jean-Jacques Lebel que ocorreu em Paris, no dia 25 de maio de 1965, no Segundo Festival da Expressão Livre.

O público está de pé na sala. Uma passarela liga o palco à sala.

A cena está dividida em duas partes: a esquerda é ocupada por um vasto cubo branco aberto na frente; a direita, por uma tela de cinema rente ao chão. Escuridão total. Uma banda sonora começa a tocar Eric Dolphy. A parte esquerda é iluminada por uma luz preta. Duas mulheres aparecem. Vê-se apenas que jogam *badmington*. Apenas os voadores pintados com flúor e circulando como cometas fluorescentes são vistos clara-

mente. Chegam dois homens com capacetes e óculos *courreges*, igualmente pintados com flúor. Nota-se que a partida começa lentamente, animando-se pouco a pouco, até desenfrear-se. Os homens vestem camisas brancas iluminadas pela luz preta.

Do lado direito, começa a projeção de um cinema-colagem em côres. Cinco ou seis filmes aparecem simultâneamente na tela. A natureza, técnica, duração e côres dêstes filmes diferem. Uma colagem que durará renovando-se sempre, durante mais ou menos uma hora, (por exemplo: o filme de Michaux sôbre a mescalina, um sôbre a feitiçaria em Dahomey e outro sôbre partos — a Conduta Ativa do Parto, projetado às avessas, de modo que os bebês entram novamente no ventre das mães, em vez de saírem. Filmes de atualidade política no Vietnã, em São Domingos etc.).

Durante tôda a duração do *happening*, o filme-colagem continua com o acréscimo da banda sonora e os atos espontâneos que se desenrolam na sala.

Banda sonora: Olé! Olé! Uma corrida no México. A multidão grita em côro.

Detrás da tela surge uma enorme motocicleta, repentinamente. Uma linda môça nua, com cabelos louros a dirige. A motocicleta desce do palco e ataca impetuosamente, como um touro, a multidão. A môça esmaga cerejas no rosto de todos aquêles que tentam aproximar-se. No mesmo instante, as jogadoras do *badmington*, cujas roupas de repolhos foram comidas, jogam-se na platéia, atirando-se ao público com golpes de raqueta. A multidão excitada, move-se ao redor de um carro *Renault* estacionado no centro da sala.

Outra môça, com máscara de caveira, também nua, ergue-se sôbre o teto do carro. Um homem a cobre com môlho de macarrão, ela se agita como uma escultura histérica, jogando sôbre a multidão o macarrão que lhe envolve o corpo. Uma criança lê ao microfone um texto sôbre a puberdade, seus efeitos físicos e morais, do *Larousse Medicinal*. Dança fúnebre, banho de

macarrão. Ouve-se acima da banda sonora, Maiakowsky lendo um dos seus poemas em russo, o disparo de um canhão e de metralhadoras. Carros de bombeiros correndo para apagar um incêndio. Continuam os ruídos de uma corrida louca e a música de Eric Dolphy, e, na parte final, ouve-se um importante trecho de um discurso de Castro (sua voz é reconhecida, e os presentes aplaudem espontâneamente).

Movimento na multidão: alguns sobem ao palco. As jogadoras de *badmington*, agora nuas e superexcitadas, continuam dando golpes de raqueta e empurrando as pessoas em volta do carro, que é oferecido ao público. Alguns convidados começam a destruí-lo a golpes de enxada e machado. Ferlinghetti inicia a leitura do seu poema *The Great Chinese Dragon*, enquanto um imenso tubo de plástico transparente se enche lentamente de ar, desenrolando-se na sala, no meio das pessoas e, finalmente, se enrola como uma jibóia em tôrno do carro, onde dois casais da mesma raça se abraçam. O tubo alcança proporções enormes e paralisa o movimento da sala. A motocicleta continua correndo no meio da multidão. O filme termina. Às 22h e 45m anuncia-se por três vêzes, o final do *happening*, mas à meia-noite e meia, ainda permanecem centenas de pessoas na sala, que não querem deixar os lugares. Apagam-se as luzes. Fim.

Mais ou menos 400 pessoas assistiram a êste *happening*, que teve a duração de uma hora e trinta. Custou 1.500 francos ao autor. A parte técnica foi garantida por Dominique Serreau.

Os principais participantes foram: Marianne, Marie-Claude, Sophie, Frédérique Pardo, Gérard Rutten, Jack Hatfield, Jocelyn de Noblet, Lee Worley, Ted Joans, Lawrence Ferlinghetti, Jean-Jacques Lebel.

DEFINIÇÃO

Onde colocar o "Espírito Moderno" diante da Percepção ou da Comunicação? Esta é a primeira questão posta pelo *happening*.

Vivemos o dilaceramento anunciado por Valery, em *"A Crise do Espírito"*. Entretanto, não se pode dizer que andamos às voltas, desde 1919. Acreditamos que não exista evolução sem crise, mesmo no domínio cultural.

No que diz respeito à arte, esta só pode também entrar na crise, provocada pelo condicionamento intensivo, ao qual a indústria cultural submete suas vítimas. "Produzir Primeiro"! Esta palavra de ordem é seguida por todos, até pelos artistas, sem saberem *como* nem *por quê*: tornam-se produtores de *Kitsch*. A arte está em crise à medida em que ela é o resultado da crise

geral da civilização. O artista depara-se diante de uma visão terrível: o futuro num mundo onde a vida psíquica será simplesmente abolida.

Se o pensamento mítico fôr realmente necessário ao ser, como a coletividade, o diálogo das imagens deve ser retomado através das fronteiras psicológicas e sociais, apesar da convenção da arte em indústria especializada. Nosso primeiro objetivo é transformar em poesia a linguagem que a sociedade de exploração reduziu a comércio e a absurdo. A necessidade de mitos novos se faz sentir cada vez mais, e o *happening* orienta a busca nesta direção.

Se é verdade que a arte deve ser vivida por todos e não por um, isto é, vivida não como espetáculo aceito passivamente, mas como um jôgo onde a própria vida é arriscada, é preciso eliminar o que a corrompe. Em primeiro lugar, os comerciantes e os detratores profissionais. A sua missão não é de transmitir, mas de deformar, oprimir e controlar. Alheios por definição à ação criadora, êsses ladrões de idéias e de sangue constituem um obstáculo e não um acessório da cultura. Acabemos de uma vez por tôdas com os intermediários e os pesos mortos.

O *happening* exige uma abertura libertadora do espírito. Repõe em discussão o mundo sensível, como o mundo real. É indecente nós o sabemos, ao exaltar a arte de participação (tal como alguns povos ditos primitivos a conheceram), visto que, atualmente, só uma pequena e irrisória parte da humanidade goza a vida. Pensamos justamente que a arte digna dêsse nome contribui para transformar a situação intolerável, onde o gênero humano se colocou.

De Tóquio a Amesterdão, de Paris a Nova York, de Londres a Estocolmo, chegam os ecos de uma luta esparsa ou coletiva, apoiada na pretensão de ultrapassar os limites da moral, da consciência e da percepção.

Por que não dar a esta atividade artística o sentido pleno de um combate? Por que não reexaminar sua eficácia, suas intenções, seus motivos?

Última manifestação da linguagem, o *happening* não se afirma sòmente na arte. Articula os sonhos e as ações coletivas. Nem abstrato, figurado, trágico ou cômico, êle se recria sempre. Tôdas as pessoas presentes num *happening* dêle participam. É o fim do conceito de atôres, público, exibicionistas e observadores da ação e passividade. Num *happening*, pode-se mudar de estado à vontade. A cada um, suas mutações ou acidentes. Não existe mais o *sentido único* como no teatro ou no museu. Não existem mais feras atrás das grades do zoológico. É necessário sair da condição de espectador em que a cultura ou a política nos colocaram.

O *happening* cria uma relação intensa com o mundo que nos cerca, pois faz prevalecer em *plena realidade* os direitos do homem, na vida psíquica.

O sagrado, as interdições cotidianas, a criação das imagens e a livre expressão do sonho, a linguagem e a pulsação alucinatória, a festa dos instintos e a ação social, a expansão dos nossos estados de consciência e de subconsciência, a elucidação do inconsciente coletivo, a gestão política da nossa própria existência, tudo isto pode ser conciliado no momento em que conquistarmos a multiplicidade soberana do ser, isto é, quando ultrapassarmos a arte, atravessarmos o teatro e alcançarmos *a vida*.

Marcel Alocco
George Andrews
Ben
Joseph Beuys
Oliver Boelen

Mark Boyle
Jean-Jacques Lebel
Didier Léon
Peter van Lieshout
Allard van Lenthe
Vahur Linnuste
Constant Nieuwenhuis
Robert Bozzi
Bazon Brock
Lex de Bruyn
Jean-Pierre Charles
Jean-Jacques Condom
Jed Curtis
Eric Dietman
Gudmundur Ferró
Peter Fiorentini
Louis van Gasteren
Danny Govert
Robert Jasper Grootveld
Hiroko Kudo
Tetsumi Kudo
Anton Kosthuys
Piet Kuyters
Théo Niermeyer
Jeff Nuttal
Serge Oldenburg
Frédéric Pardo
Daniel Pommereulle
Simon Posthuma
René Pietropoli
Angela Reynolds
Claude Richard
Gérard Rutten

Johnny the Selfkicker
Pete Stevens
Simon Vinkenoog
Wolf Vostell
Fred Wessels
Allan Zion

Todos os artistas e os poetas que assinaram esta definição participaram de *happenings* na Europa após 1959.

Carta aberta ao espectador

e à truta

Que se confunda, hoje, a Arte com a cozinha, parece-me ser uma razão suplementar para metermos o pé no prato. Há algum tempo, já, que todo o mundo se pôs de acôrdo sôbre a existência de uma crise geral da cultura, e mesmo até do espírito. Tentamos esquecer-nos de que o mundo é composto de um *yin* e um *yang*, de um quente e um frio, para chorarmos, cada um no ombro do vizinho, a crise que se "instalou". Contudo, desde que qualquer coisa nova surja, aconteça, é imediatamente, e brutalmente, asfixiada, e o volume do côro-de-gemidos-e-soluços aumenta, de forma a encobrir a operação da polícia. Dir-se-ia que é proibido *incomodar* a crise, *status quo* de uma civilização perfeitamente à deriva. Dir-se-á que isso já não é da nossa competência, que isso não nos diz respeito.

E, no entanto, há contracorrentes que, apesar das palavras-de-ordem, se alimentam da intensidade inesgotável, essencial, dos contrários. O nosso propósito é o de elucidar êste conflito, tal como, apesar de tudo, êle se manifesta na atividade artística. Nada esclarece melhor a alta dissidência, que é a da atual contracorrente, que tomar posição a seu lado. E tomar posição sôbre o quê? Sôbre uma das questões que determinam o espírito do tempo; a questão da obra de arte, por exemplo.

Sejamos precisos. O teto da Ópera, encomendado a Chagall pelo ministro da Cultura da República Francesa é uma obra de arte? É, se entendermos que nada mudou desde a Renascença, se a nossa perspectiva do mundo (ou do Real) continua sendo a mesma. Não é, se levarmos em conta as agitações e transformações que permitiram à arte dita moderna a elaboração de uma consciência e de uma posição novas, face a um Real já de si mesmo perturbado, atomizado.

Aos meus olhos, uma tal pintura tem, em 1966, pouco interêsse. Em primeiro lugar, porque ela resta invariável, petrificada; e depois, porque a opção que ela nos propõe é indigna: consumi-la como objeto de enfeite (com tudo o que isso implica de passividade e trivialidade) ou fechar os olhos. É sim ou não. Quaisquer possibilidades de jôgo ou de alteração foram, desde o início, eliminadas. "O gôzo estético", tão caro aos psicólogos da arte antiga, ficou reduzido a uma espécie de plebiscito, ou de voto restrito, demasiado restrito, que força a clientela eleitoral (neste caso os espectadores) a eleger um *Benefactor*, um Pai do Povo, único candidato. Várias gerações após *Why not Sneeze?* e *Finnegan's Wake*, uma tal proposição é miserável demais para ser tomada em consideração.

Hoje, temos o direito de esperar de qualquer obra mais que um único "ponto de vista": uma estrutura realmente aberta à *colaboração* (sem o que, deixa de haver gôzo e sim frustração), um campo ilimitado de interpretações, de alternativas e de intervenções.

Quer dizer: a nossa visão da obra de arte, como cooperação do "criador" e do "espectador", institui-se contra uma cultura fundada, precisamente, sôbre a não-participação, a passividade e a repressão dos instintos. *But that is another story*... (1)

Assim, o próprio conceito da obra sôbre o qual repousa o fresco de Chagall, é inteiramente ultrapassado. O *happening* é uma resultante da revisão integral dêsse conceito.

Tal como a concebemos hoje em dia, a obra de arte é contrária à decoração de tetos, na medida em que:

— transborda das belas-artes sôbre a vida,
— recorre a técnicas até aqui dissociadas, porque consideradas incompatíveis,
— faz do "espectador", sobretudo, um receptor ativamente engajado na descoberta e apreensão das polivalências, uma espécie de criador, que utiliza diversos modos de percepção e de associação, simultâneamente,
— faz do "autor", antes de outra coisa, um interventor, um parteiro, um pilôto,
— é tirada, coletivamente, de um fundo psíquico supra-individual,
— recusa despersonalizar-se para se integrar numa cultura reduzida a produzir bens de consumo,
— se concebe como uma abertura do ser, como experiência psicofísica e não como indústria.

Todos os esforços no sentido da desestruturação e da reestruturação da cultura convergem para o maior dos erros. Philippe Sollers testemunha-o com lucidez, a propósito de Requichot:

(1) Em inglês, no original. (N. do T.)

Êle tinha, como muitos dos seus contemporâneos, suponho, a sensação de avançar não em direção, mas no interior de qualquer coisa... Neste interior, mesmo a situação do artista se torna ambígua: êle tem que, simultâneamente, intervir no sentido de criar aproximações, de suscitá-las e tornar-se parte integrante dêsse discurso, vivê-lo nas suas analogias e rupturas, deixá-lo mover-se por si próprio, perder-se nêle, fazê-lo sair de si, para fora de si, em si mesmo, apesar de si mesmo... Êle está ligado a tudo o que faz por laços múltiplos, em que tôdas as atitudes de espírito, em face do sujeito, se transformam no próprio sujeito. É como se a referência exterior não fôsse mais que a luz de um farol, luz em que o "leitor" e o "autor" poderiam confundir-se (*in Logique de la Fiction. Tel Quel,* 1963).

Agora, ultrapassemos as últimas fronteiras da Cultura e penetremos nas terras interditas, "não-civilizadas", como os jornalistas, embaraçados, designam as terras da arte "experimental"; mas, o que será uma arte que já não é experimental, que já não procura nem pesquisa, senão um produto da sublimação industrial? É aqui que o "espectador", assim como o "criador", deve decidir se vai até o fim da experiência ou se regressa, timorato, para agarrar-se às saias da Cultura.

A maioria, evidentemente, breve retorna ao redil, e põe-se a fazer *Bodygraph,* isto é, pintura, música ou literatura de confecção. São raros os que se dispõem a tudo para tentar sair do poço negro da alienação cultural. E são ainda mais raros os que conseguem modificar as regras do jôgo. Philippe Sollers decidiu correr êsse risco.

Acreditamos, escreve, *poder comunicar através dos mitos fundados na repressão. Mas a literatura é, justamente, uma luta constante contra a repressão e as interdições, lutando nas fronteiras onde o indivíduo se transforma em algo proibido.*

Esta atividade criminosa chama-se adquirir uma linguagem. Assim, não há distinção a fazer entre escritor e leitor, uma vez que a experiência de ambos é idêntica (*in Alternative. Tel Quel* 1966).

Embora seja um meio de transformar e de revelar o que é interdito, esta forma "experimental", ou subversiva, de atividade criadora não é confinada à literatura; ela define a contracorrente em que se lançaram corpos e bens de pintores, de músicos, de cineastas, e onde o *happening* nasceu. Contudo, o problema não é exatamente o mesmo, no que diz respeito à música e ao *happening,* quando um terceiro elemento — o executante — se vem acrescentar aos dois outros. Apenas a solução é análoga. John Cage, que foi um dos primeiros a pôr em prática a nova teoria da obra de arte, a isto se refere, a propósito de um trecho de Karlheinz Stockhausen:

No caso de Klavierstruck XI, a função do executante não é a de um colorista; ela consiste, sobretudo, na elaboração de uma forma, quer dizer, em fornecer a morfologia da continuidade, o conteúdo expressivo (*in Composition as Process, Indeterminacy,* 1958).

Enfim, o círculo mágico abriu-se: nós situamos, como ponto de partida (da obra) a *abertura* do ser; e, como ponto de mira, a sua *transformação.* O que, evidentemente, só é possível na medida em que o sistema perceptivo e a mentalidade de cada um se decidirem a uma revolução permanente. E eis a razão: o olhar que colocarmos sôbre um sinal, o modo de o decifrarmos, ou de o recusarmos, o funcionamento ou a pane da nossa percepção, o nosso desejo de comunicar ou de fugir, tudo isso constitui o nosso retrato, o retrato do estado em que estávamos antes, durante e após a expe-

riência. Não há dúvida alguma: a obra é o que se passa dentro de nós. O "valor" dela é determinado pelo nosso grau de participação. O objeto da experiência é o ser.

Umberto Eco, cujas miras racionalistas nos são fundamentalmente estranhas, chegou, entretanto, a conclusões temporárias semelhantes às nossas. Analisando o que chama, com justeza, uma *obra musical aberta*, êle distingue o modo como o executante (A) e o auditor (ou "consumidor") (B) procuram, cada um diferentemente, apreendê-la.

(A) *Numa obra como os Scambi, de Pousseur, o leitor executante organiza e estrutura o discurso musical, numa colaboração quase material com o autor. Êle colabora na execução da obra... (...) Pousseur explica que a obra constitui menos um trecho do que um campo de possibilidades, um convite à opção.*

(B) ... *Reagindo à constelação dos estímulos, tentando apreender e compreender as suas relações, cada consumidor exerce uma sensibilidade pessoal, uma cultura determinada, gostos, tendências, preconceitos, que orientam o seu gôzo estético para uma perspectiva que lhe é própria (U.E. in L'Oeuvre Ouverte, ed. du Seuil).*

Isto é o mesmo que dizer que, quando julgamos uma obra, nós não pensamos verdadeiramente nela, mas no resultado de uma troca entre ela e nós. Temos, geralmente, tendência para dizer que a obra é "má" quando a nossa percepção é defeituosa ou quando a troca fracassou (isto é, foi recusada ou pelo "autor", ou pelo "espectador"), e que a obra é "boa" quando uma troca consciente, tranqüilizadora e explicável aconteceu.

Os muros e as interdições com que a cultura nos aprisiona estão aí para serem transpostos, derrubados, não para que os respeitemos. Assim, a clausura mental do "leitor" não pode mais ser admitida. Por outro lado, é evidente que a solidão do "autor" é uma ilusão e o seu

orgulho é sem fundamento. *Êle crê nadar, e é uma corrente invisível que o empurra para diante.* Esta indicação de Jung é confirmada em cada *happening*.

Cometeríamos um êrro, se rejeitássemos êste estado de espírito como a última "originalidade da vanguarda" — estimada pelo ôlho podre de Jdanov ou de Carmen Tessier — porque, antes de tudo, esta mentalidade é nietzschiana. Ela data do Nascimento da Tragédia:

O HOMEM JÁ NÃO É ARTISTA, É ÊLE PRÓPRIO OBRA DE ARTE

Isso significa, entre outras coisas, que a experiência tem, em si mesma, um valor distinto do seu resultado (estética e comercialmente apreciável, ou não). A experiência criadora é o seu próprio objetivo. Emissor-receptor, autor-leitor etc., a obra é esta identificação psíquica estabelecida entre o Um e o Tudo, entre si e si mesma, aquém da linguagem. A arte invade a vida à medida em que o ser retoma a possessão da sua soberania.

Acharemos, em *Le Jeu Comme Symbole du Monde*, de Eugen Fink (ed. de Minuit, coleção Arguments) uma tentativa teórica de que a arte participacional poderia ser uma aplicação: "... *O homem realiza-se, escolhendo-se, de múltiplos modos, no decurso da sua vida: quando escolhe, êle escolhe sempre, e no fim de contas, a si mesmo... O jôgo liberta-nos da liberdade, mas de um "modo irreal". E, contudo, essa "irrealidade" do jôgo é uma relação essencial do homem com o mundo.*"

A isto eu acrescentaria que o principal interêsse do Real — como do Tempo — reside na sua elasticidade, na sua mobilidade. Qual a linguagem que pode veicular o jôgo sem impedi-lo ou matá-lo?

Há um parentesco profundo entre uma obra musical do tipo dos *Scambi* e um *happening* tal como *Péchi rex*(1), na medida em que uma e outra não cessam de ser uma linguagem em ação, procurando-se a si mesma uma linguagem cuja forma e conteúdo abertos são fundados no *jôgo* dialético imediato de três elementos permutáveis à vontade: o (ou os) "autor (s)", os "executantes", o "público". Allan Kaprow, de quem estamos longe de partilhar o espírito apolítico, comentou êste jôgo com pertinência:

Originalmente, o happening *era concebido como arte de justaposição, uma colagem de acontecimentos Mas muito ràpidamente esta concepção, apesar do seu real interêsse, foi superada pelo caráter irrresistível da combinação dos acontecimentos: tudo se passa como se, sùbitamente, acontecimentos imprevistos, simultâneamente sofisticados e primitivos, se substituíssem ao roteiro original.*

Assim, a questão não é mais "É belo?" ou "Que é que representa?" mas poderia ser "Que é que pilota o pilôto?" ou "Como é que vou participar?".

Isto nos distancia, como vêem, do tempo em que os "realistas" nos apresentavam paisagens, frutos ou estadistas. Diziam-nos: "Aqui está. Aqui está, diante de vocês, sem problema: um prado, uma vaca, uma maçã, um chefe. Consumam-nos." A imagem era acabada estática, fácil, como uma pílula que se toma sem esfôrço

(1) Cf. o relato desta obra em *Le Happening* de J.-J. L., nas Edições Denöel, coleção *Lettres Nouvelles,* Paris.

e sem "experiência". Agora, pedem-nos para colaborarmos na construção da imagem, para participar na elaboração da obra, de que cada um (por sua vez ou simultâneamente) é o autor e o receptor. Se é absolutamente necessário achar uma definição para êste nôvo estado de espírito, que está na origem do *happening,* ela está em John Cage:

NEW MUSIC: NEW LISTENING (2)

É evidente que, nem os hábitos intelectuais ou físicos, nem as idéias feitas, se deixam fàcilmente transformar. *A Spring Happening* inspirou a Susan Sontag a seguinte reflexão: "*Êsse engajamento abusivo do público parece fornecer ao* happening *o esqueleto dramático que lhe falta*" (*in Happening: an art of radical juxtaposition,* ensaio publicado em *Against Interpretation,* Nova York). Parece que Susan Sontag se aproximou dêsse *happening* com a atitude, demasiado clássica, da espectadora em busca de uma narração ou estrutura teatral convencionais. E não viu nêle senão fogo. Êsse engajamento "abusivo" do público, a sua promoção a desempenhante ativo, marca uma transformação radical: o fim do feudalismo cultural e o início da era anunciada por Lautréamont e os libertários. Também a arte deve ser feita por todos, e não por um.

Quando se fala da crise da pintura, do romance, do teatro etc. — e não se fala de outra coisa, em tôda a parte —, dever-se-ia ter a coragem de examinar uma das suas causas principais: a carência da percepção. Por

(2) Em inglês no original. (N. do T.)

que pretendem ler *Finnegan's Wake* como uma narração linear ou olhar um *happening* de fora, como se se tratasse de uma natureza morta? Será porque a cultura — através de seus "representantes qualificados" e seus inspetores — reage contra o desnudamento provocado pela arte livre, fechando os olhos? Será porque o público é vítima da camuflagem e das cortinas de fumaça constituídas pela indústria cultural e seus meios "de informação"? O condicionamento psicossocial, que visa ao coletivo tanto quanto ao particular, foi aperfeiçoado com método. É dessa forma que a civilização se protege contra a liberdade de expressão ou de ação: negando-a, estrangulando-a. Afogaram o peixe que, aliás, era solúvel. Tem que se recomeçar tudo de nôvo.

O problema mais grave da arte atual é, pois, o da PERCEPÇÃO, e o *happening* ataca-o frontalmente, colocando o espectador em situação e em questão, realmente. O círculo mágico deixa de lhe ser interdito. Já não está mais *diante* do quadro, levado (ou não) pela sua imaginação a sonhar que participa do acontecimento pintado. Êle está *no* quadro e tal como o acontecimento, acontece, e faz-se, com êle. E com êle.

Assim, por ocasião do nosso *happening* intitulado *120 Minutes dediées au Divin Marquis,* os espectadores e suas imagens foram incluídos nas projeções de filmes e na ação, numa *colagem aberta.* Em Nova York, Robert Breer, que colaborou com Kaprow, Ginsberg e Paik no *Originale,* de Stockhausen, serviu-se de um filme de televisão rodado e projetado no local. Por outro lado, Stockhausen, deixando inacabada *Momente,* de 1962 a 1965, integrou nessa obra frases de cartas recebidas, assim como reações (gritos, ruídos, palavras) de seus primeiros espectadores. No decurso do filme espantoso que Patris e Ferrari consagraram a *Momente,* Stockhausen declarou o seguinte: "*A minha música, tal como a vida, é impossível de explicar como um acontecimento*

que se desenrola normalmente... Estou farto de obras que vão de um ponto de partida até um certo fim, sem ir em tôdas as direções possíveis... Quando trabalho, penso: mas quando falo do que eu faço, só posso falar do meu pensamento." Esta música, esta abertura do ser à vida, exige não só uma virtuosidade na execução, mas uma virtuosidade no escutar — e no olhar — análoga ao "puro poder de entender", evocado por Blanchot, a propósito de Freud.

A percepção e a passagem à ação do espectador podem, de certo modo, tornar-se o tema da obra. Isto já se produziu muito freqüentemente, em *happenings*: quer porque idealmente confrontamos o espectador com a sua própria posição, enquanto está engajado na percepção do que se passa à sua volta (graças a um sistema de televisão em "circuito fechado" que lhe devolve, como um sinal, a sua própria imagem modificando-se, ou graças a grandes planos tomados por uma *polaroid* e projetados por um episcópio, na parede), quer porque todos os seus feitos e gestos, tôdas as suas reações, sejam simplesmente considerados como parte integrante da obra coletiva. Conquanto linguagem alucinatória e meio de expressão coletivo, o *happening* exige um modo de percepção plurivalente, uma total *abertura* dos instintos.

É-nos proposto um nôvo tipo de relação com *Black Market,* de Rauschenberg, com um quadro variável de Fahlström, com um *happening* de Kudo ou Whitman, com um *event* de Brecht ou de Paik, com o teatro total de Ben, com certas obras musicais de Cage, de Pousseur, de Stockhausen, de Earle Brown. É evidente que as técnicas empregadas transpõem as fronteiras convencionais da pintura, da música, do teatro, da dança, do cinema: elas alargaram seus campos respectivos. Esta ampliação incidiu tanto sôbre a linguagem como sôbre

o seu conteúdo desde que a comunicação e a troca foram pesquisadas, ou realizadas, em diversos níveis, simultâneamente.

O *happening*, por exemplo, é uma arte plástica, mas a sua "natureza" não é exclusivamente pictórica, ela é também, cinematográfica, poética, teatral, alucinatória, sócio-dramática, musical, política, erótica, psicoquímica. É diurna e noturna, como Pierrot le Fou. Quero significar que esta dança sagrada não se dirige sòmente aos olhos, mas a TODOS os sentidos. Ao ouvido, ao olfato, ao paladar, à vagina, à glândula, ao ânus, ao corpo astral, ao emissor-receptor de vibrações, à fluidez, aos duplos. Passou o tempo em que a obra de arte se dirigia simplesmente à razão, ùnicamente ao bom-senso.

É evidente que uma exposição, mesmo de um gênero nôvo, como esta, não pode substituir um *happening*. Ela, é o que indica o seu título: um documentário. Procuramos estudar uma tendência dinâmica, e relativamente difícil, que orienta atualmente as vanguardas japonêsas, americanas (do Norte e do Sul), européias. Pela primeira vez, esta tendência se presta a um prolongamento lisível e organizado, como uma seqüência de grandes planos.

Dois tipos de obras figuram nesta exposição. De um lado, os "utensílios" que foram criados para ou durante um *happening*. Por outro lado, os objetos de função simbólica e os quadros, esculturas, desenhos, roteiros, fotos, cujo espírito é tributário do *happening*. Há na maior parte dêsses objetos qualquer coisa de rudimentar, de primitivo, de não-sublimado, que os distingue dos produtos aprimorados, exigidos pelo bom-gôsto. É que nós escolhemos êsses objetos como coisas habitadas, como personagens, segundo o papel que desempenharam neste ou naquele *happening*. Aliás, é importante, e necessário precisar que entendemos por *happening* não só os *happenings* pròpriamente ditos, mas também as diferentes experiências que se situam na mesma corrente de idéias: o teatro total, o *event* de Fluxus, a dança e o concêrto (segundo Cage). Propomos aqui documentos, não uma definição, nem um balanço. É inegável que o surgimento do *happening* indica um nítido avanço na realização de um projeto muito antigo: a reintegração da arte na vida, a fusão do psíquico e do social. É cedo demais, evidentemente, para estimar os "resultados" do *happening*, sobretudo quando as noções inadequadas de êxito e de fracasso, aplicadas às artes plásticas e dramáticas, perderam todo o significado. Nenhum juízo (moral ou estético) pode ser vàlidamente pronunciado, sem ser fundado sôbre um reexame espectral das relações entre o que julga e o que é julgado. Vale isto dizer que *o próprio processo do "gôzo estético" é, assim, pôsto em questão.*

Mesmo o inquietante Marshall McLuhan é, a seu modo, partidário de uma mudança. A situação humana total deve ser, segundo êle, considerada como uma obra de arte, e isso conduz, inelutàvelmente, a transformá-la em situacão mais livre e mais habitável. E também êle viu na descontinuidade dos *happenings* e na ausência de narração tradicional no cinema, não uma desordem desprovida de sentido, mas, pelo contrário, uma nova sintaxe. Mais atraente para o espectador. Êle compreendeu que o artista, cineasta ou escritor não podiam continuar a contar, mais ou menos primorosamente, uma história já conhecida e que o papel dêles consistia, pelo contrário, em desvendar e refazer as ligações dos fios condutores do subconsciente coletivo — seus encontros e suas interferências — no coração mesmo do vivido. É isso que pretende Ben, com a sua Arte Total. É isso que nos ensinou Cage: a olhar, a escutar, a viver.

A tourada, por exemplo, só me interessa quando há *transgressão* das interdições e *transposição* das fronteiras sócio-culturais. Quando o touro não respeita mais as regras do jôgo: salta *para fora* da arena consagrada, salta a barreira, salta para o público que agride psíquica e fisicamente. Ou então quando êsse público toma a iniciativa de invadir a arena e de participar diretamente na ação, apesar do perigo e da lei. Jean Duvignaud conta que, durante uma representação ao ar livre do T.N.P., em Avignon, o público *permanecera* em seu lugar, apesar de uma terrível chuvarada. A questão da passagem da inação à ação e dos diferentes modos de participação — ligada a uma radical transformação do sistema perceptivo do homem "industrial" — é consubstancial a tôda a obra plástica ou dramática, a todo ritual. Digo que, sem esta polivalência, não há mais obra de arte possível. Desde que no teatro, no concêrto, numa galeria de arte ou na vida, sejamos confrontados com uma situação que não nos deixa qualquer alternativa, ficaremos reduzidos ao estado de objetos. É dêsse estado, dessa situação — de tipo militar — que a participação total em uma "obra de arte", ou num jôgo "artístico", nos pode arrancar. O que pedimos ao espectador, em suma, é que participe na insurreição da arte e que deixe de espreitar, em vez de olhar, que deixe de ser uma testemunha passiva, um consumidor resignado.

Uma vez que a teoria da forma e da intenção — na medida em que *intencionalidade* não é sinônimo de mercantilismo nem de servilismo em relação ao Estado —, uma vez que qualquer teoria está condenada a ser superada pelo acontecimento que ela formula, ela tem que levar em conta a ambigüidade fundamental do nosso ser *presente*. Eu quero dizer que o que faz o preço de qualquer experiência é, justamente, o que escapa ao nosso contrôle, à nossa vontade, a qualquer espécie de

planning (1), para nos introduzir, como que *malgré nous*, no domínio da sobreconsciência. Para lá do sujeito e do objeto: o terceiro estado.

Colocada assim, sem compromisso, esta manifestação internacional constitui uma questão, um sinal, um apêlo. No contexto preciso da cultura e da sociedade industriais, uma tal questão, pela fôrça das coisas, torna-se um *repor em questão*, um instrumento de escolha e de transformação. Assim como Antonin Artaud, no México, o afirmava, a propósito de *L'Homme Contre le Destin*:

HÁ HOJE EM DIA UM MOVIMENTO PARA IDENTIFICAR A POESIA DOS POETAS COM A FÔRÇA MÁGICA INTERNA, QUE FORNECE UM CAMINHO À VIDA E PERMITE AGIR SÔBRE A VIDA.

Sim, êsse caminho está, de ora em diante, *aberto*.

(1) Em inglês, no original. (N. do T.)

Êste texto é tirado, em grande parte, de uma separata da revista *Les Lettres Nouvelles*.

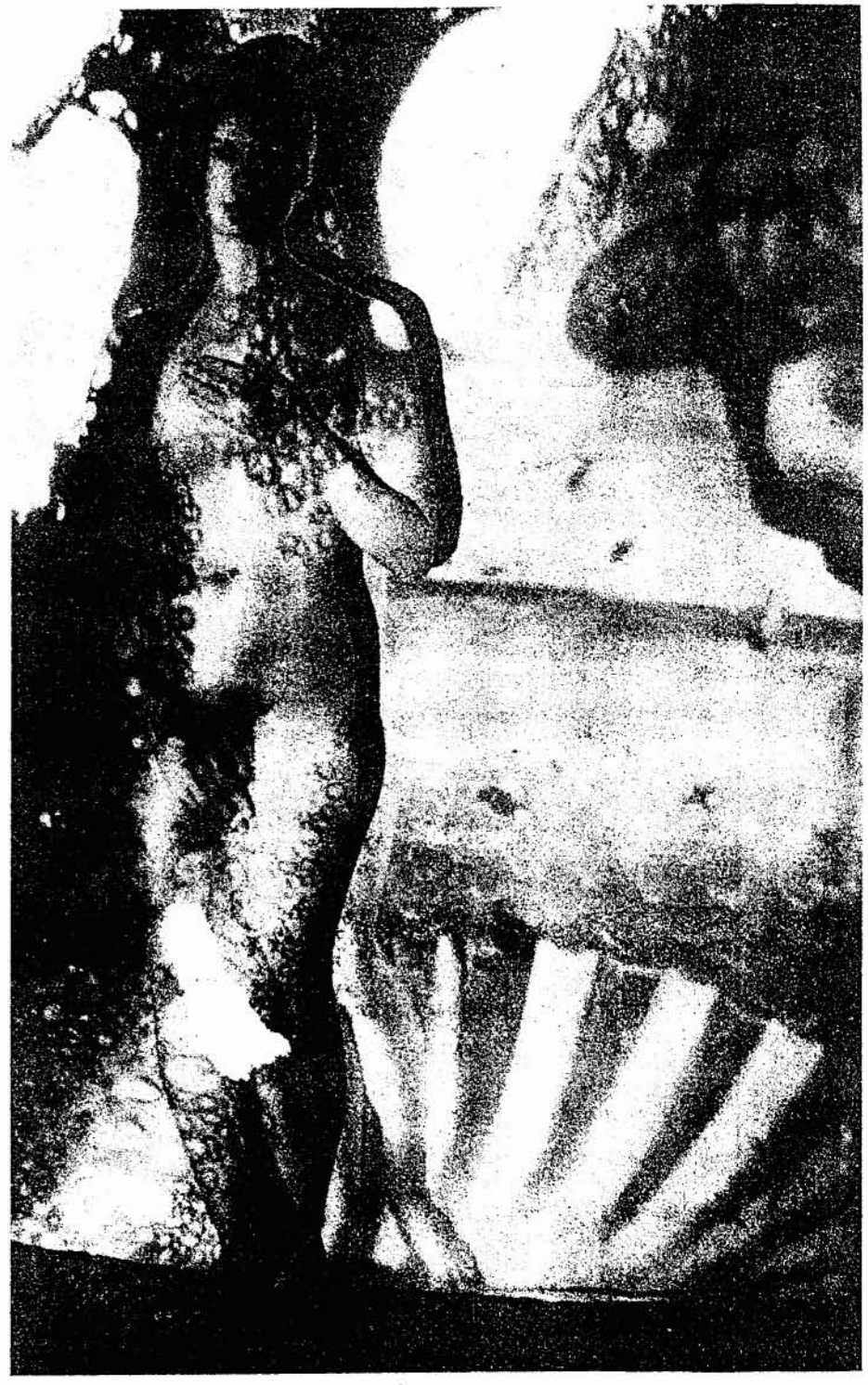
Os nossos agradecimentos endereçam-se, pois, a Geneviève Serreau, a Maurice Nadeau e a Olle Granath, assim como a Gait Frogé, que é o depositário desta carta aberta.

FOTOS DE HAPPENINGS

Em cima: **Happening Postal**, de Jean-Jacques Lebel. (foto de Ferró)

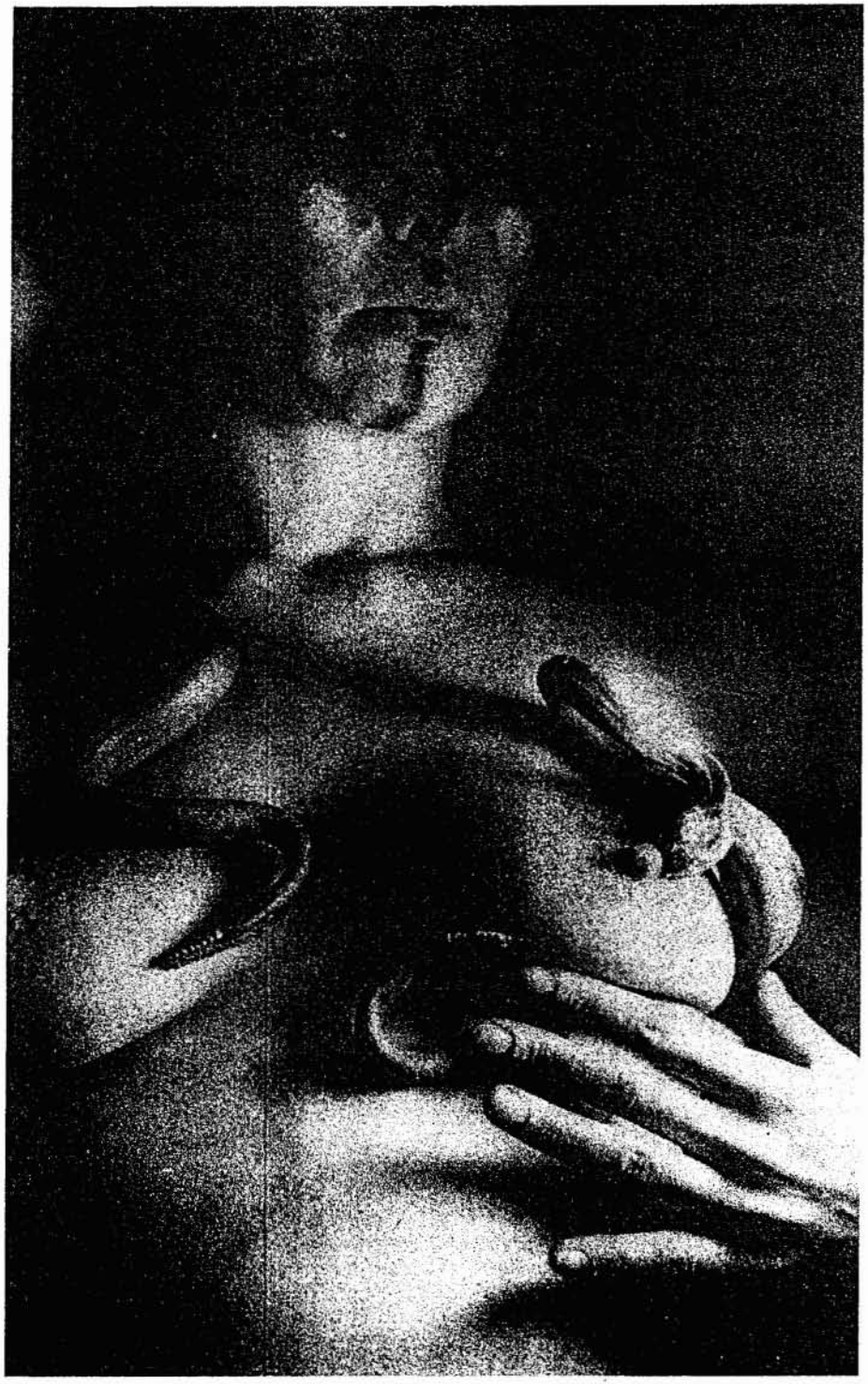
Ao lado: a chantagem, a guerra de nervos, a coerção do Papai Noel Nuclear, a miséria moral e sua exploração cultural, a miséria física e sua exploração política, a Arte Moderna ajoelhada diante de Wall Street, a Comuna de Paris relegada em proveito de uma Universidade de Cretinização justificaram a manifestação intitulada **Pour Conjurer l'Esprit de Catastrophe**, apresentada ao público por seu autor, J.-J. Lebel; direção técnica de Allan Zion e participação de Ferró, Hiquily, Kudo, Liliane, Désirée, Ila e outros.

L'Antiprocès, o primeiro **happening** na Europa, organizado por J.-J. Lebel, em Veneza, em 1960. À esq., o ritual de um assassinato; em cima, o funeral, pelas ruas de Veneza, que terminou em grande pompa, com o lançamento do cadáver no **Grand Canal.**

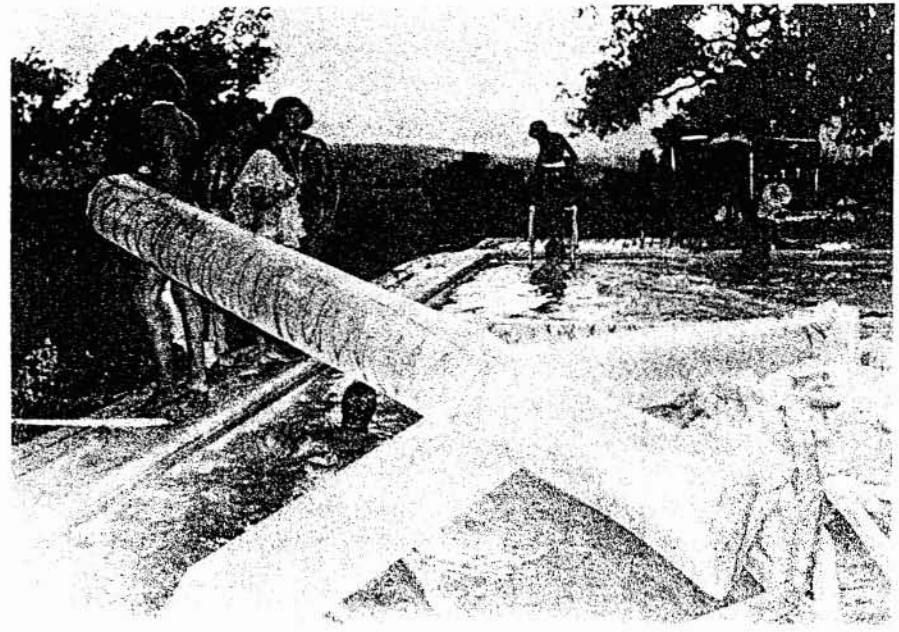


Stoned in the Streets, um **happening** em Amesterdão, 1966.
Mark Boyle, jovem pintora inglêsa, no seu desenvolvimento alucinatório sôbre um cenário representando a Primavera de Botticelli.

Tour, de Benjamin Patterson, executado em Paris por J.-J. Lebel e seus amigos. Uma experiência sensorial, em que os participantes aprendem a ver com as orelhas e o nariz. O ambiente cotidiano é revivido, recaptado, durante a experiência sinestésica, na qual o participante é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da experiência.



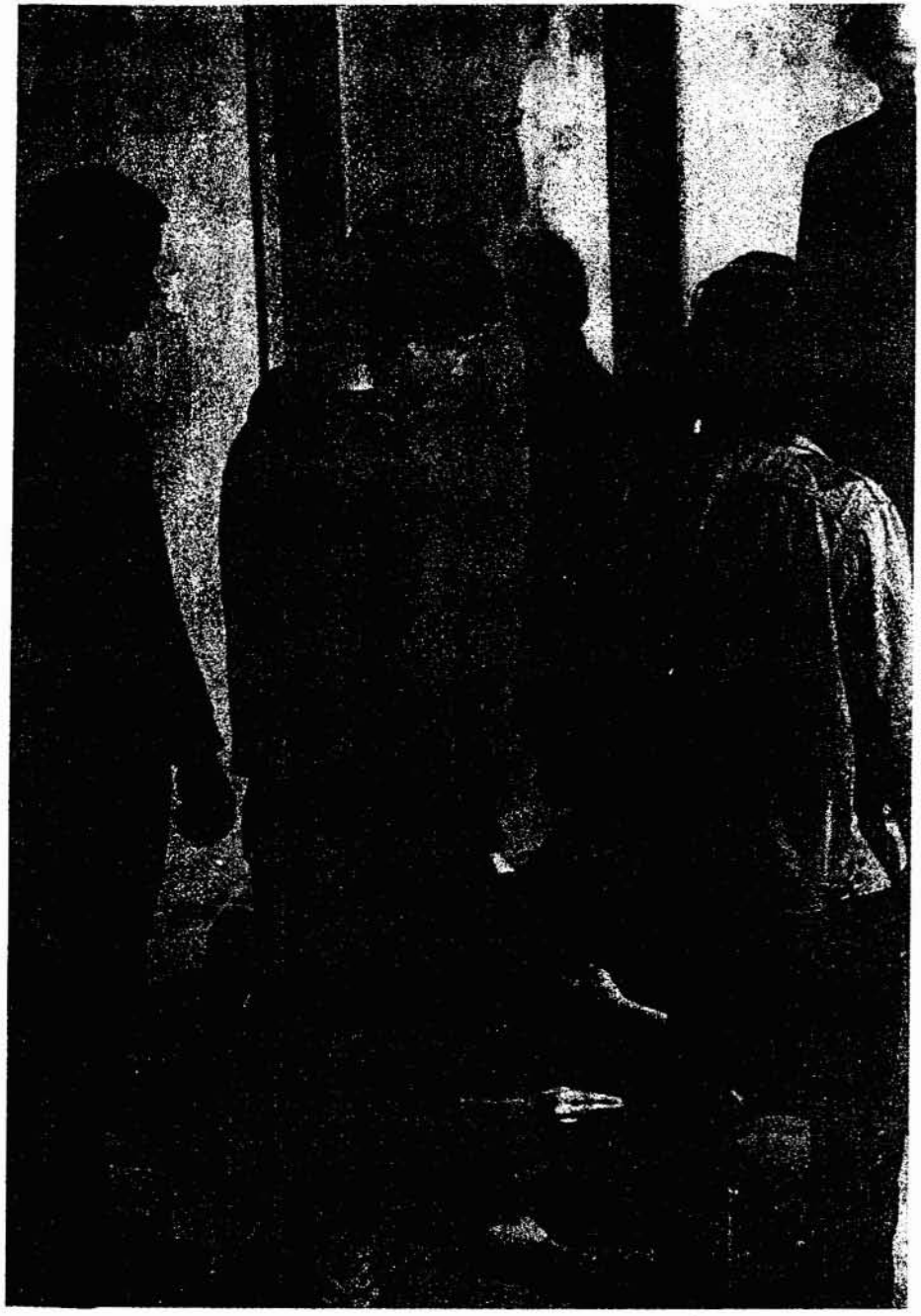
Um **happening** de J.-J. Lebel, St. Tropez, 1967: **Sunlove,** o rito do Sol. Em cima, os participantes se recolhem antes da dança. Em-baixo, enchimento da serpente aquática após o pôr do sol.

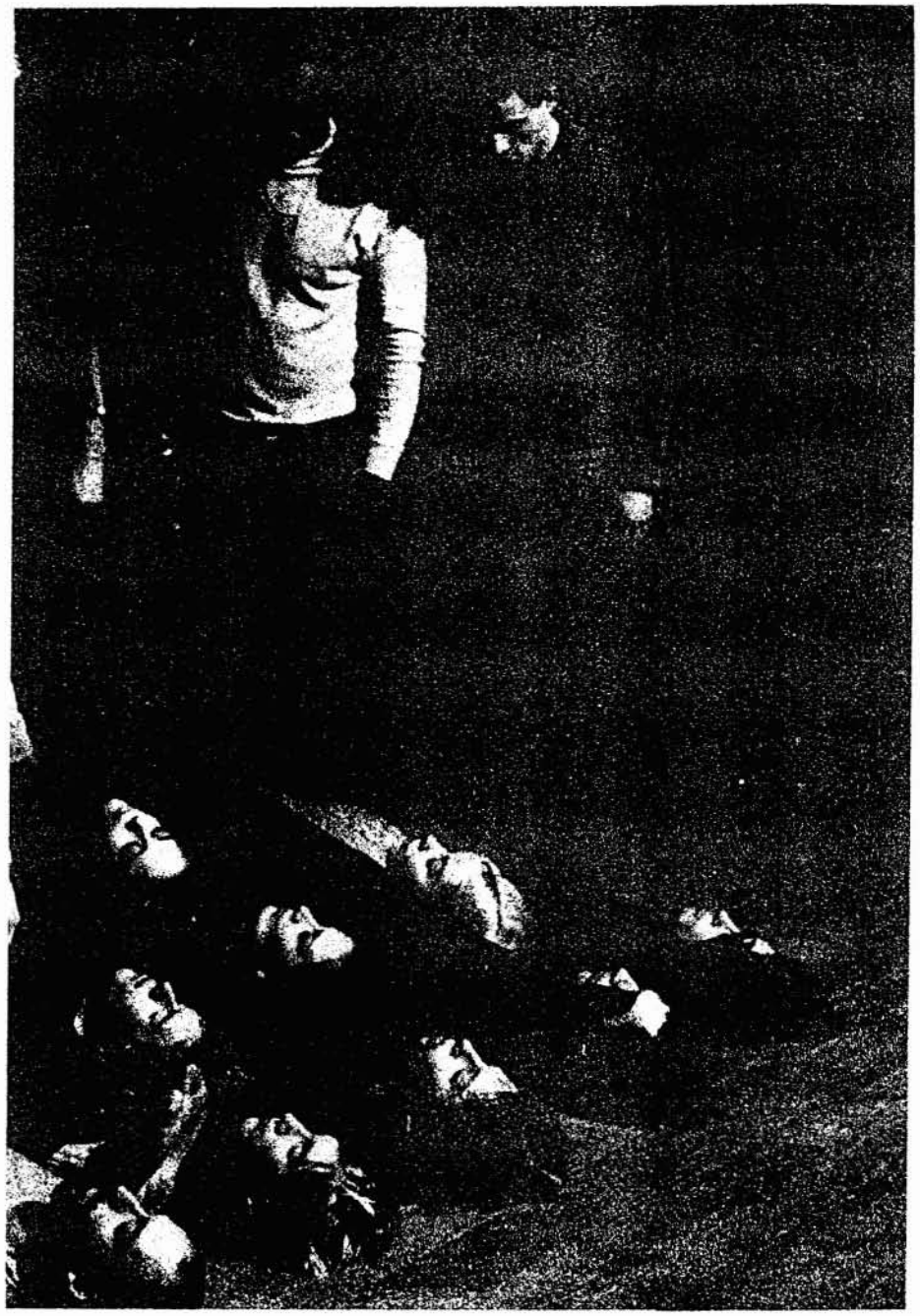


Carolee Schneemann, em um dos seus **happenings: Meat Joy,** Nova York, 1965 (foto de Ferró).

Happening Postal, de J.-J. Lebel, 1963, e **Guitar Piece**, de Robin Page - um **happening** de rua, executado em Paris, 1966.

Dechirex, happening de J.-J. Lebel, quando do Festival da Livre





Mysteries, executado pelo grupo do **Living Theatre:** o fim da humanidade, na dor e na catástrofe. Soberbo exemplo de teatro de crueldade, tal como Artaud o concebera. **Mysteries** constitui um **happening** dramático, corporal, despojado.

BIBLIOGRAFIA

DECOLLAGE 4: número especial da revista de Wolf Vostel, consagrado ao *happening*. Colônia, janeiro, 1964.

HAPPENINGS, FLUXUS, POP, ART: documentos e manifestos escolhidos por J. Becker e W. Vostel. Verlag, Hambourg, 1965.

HAPPENINGS: por Allan Kaprow, no prelo. Textos de Ken Dewey, Dixie Nimmo e Lebel, no prelo de John Calder, Londres.

A PRIMER OF HAPPENING AND TIME/SPACE ART: história dos *happenings* nova-iorquinos, por John Cage. *Something Else Press, N.Y.*